ZWROTNICA

1 ZŁOTY

11

MARZEC 1927

KIERUNEK: SZTUKA TERAŹNIEJSZOŚCI

REDAKTOR: ———————— T. PEIPER

WYDAWCA: ———————— PIĄTKA

ADRES: ———— KRAKÓW, Jagiellońska 5

KONTO CZEK.: WARSZAWA, P. K. O. Nr. 152.039

MALEWICZ W POLSCE

W Rosji spędził Kazimierz Malewicz najbardziej twórcze lata, w Rosji znalazł pierwszych zwolenników, Rosja zgodziła się być jego pracownią i otworzyła przed nim dale wpływów. Związki takie zbyt silnie ujarzmiają artystę, aby mogła go z nich wyzwolić najlepsza choćby wola. Dlategoto Polak Malewicz przybywa do Polski jako przejezdny.



WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI: KOMPOZYCJA

Nazwisko Malewicza nie jest w Polsce nieznane. Najpierw w „Zwrotnicy", a potem w „Bloku" i w „Praesensie" stanął przed polskim czytelnikiem i okazał natychmiast niepospolitą odwagę myśli, płodną odkrywczość, ścisłość ujmowania zagadnień sztuki i wielki charakter, który z bohaterskim uporem zmusza ideę do najwyższej czystości. Te dane umysłu zadecydowały o jego koncepcji sztuki, jako twórczości niepodległej wymaganiom utylitaryzmu i w chwili, kiedy pewien odłam artystów rosyjskich pragnął roztopić sztukę w rozczynie politycznym, Malewicz strzegł pilnie jej kształtu.

Praca jego przemawia już świetnością wyników. Zdobyczami swych poszukiwań wyprzedził kilkakrotnie działalność europejskiej awangardy artystycznej a liczne kierunki, które pod różnemi nazwami przepłynęły młodą Europą wywodziły się ze suprematyzmu, którego Malewicz jest twórcą.

Żal ogarnąć musi polskich artystów na myśl, że Polak Malewicz nie pracuje u ich boku. Nasze życie artystyczne nie obfituje bynajmniej w twórców tej miary co on; jego współpraca mogłaby być dla polskiej sztuki pobudką i wartościowym przyczynem. Brak nam Malewicza. Nasi towarzysze warszawscy powinni uczynić wszystko, aby zdobyć dla niego w Polsce przynajmniej takie same warunki pracy, jakie dała mu Rosja. Orkiestrą radosnych okrzyków chcielibyśmy go dzisiaj witać, a nie możemy. Głosy nasze tłumi żal, że nasz rodak przybywa do nas tylko jako gość! Malewicz nie powinien być naszym gościem. Malewicz nie powinien być naszym gościem!!

ZWYŻKA DOLARA

MARZEC 1926

Znamy was garbarze serc: na portmonetki trzeba wam skóry!
Ze ścian wtartych w liczydła skośny dźwięk czchnął w korso
i, przeciąwszy gniew marzyciela, chwytnem zwycięstwem gnał długo,
poczem dolar, napuchły od cyfr a ciemiężony cieniami głodu,
czarną pianę strajku w strumieniu krwi rozbełtał do krzty.

Ten strumień krwi, jakżeż tu podrzeć ten recepis k
Czas, który tłucze nas w czoło, chcieliśmy dzielić n
chcieliśmy, by jasność polecała nasze myśli najwyżs
podczas gdy wy rzodkwiami o raźnych źrenicach po
który ściemnia powietrze i, sądząc że na tem nie ko
za kawałek chleba chłoszcze dźwigącza jękami dwa
a bladą pannę o podartej koszuli odziewa w raniące
Bo wczoraj z hurtowni skór wypadła skośna samogłoska
wbiegła w niewinne miasto, w gniazdo wróbli łakomy sokół,
a biegła tak szybko, że robotnicy przez krew przepławiali myśli.

A przecież jeszcze wczoraj, przecież wczoraj mieliśmy,
jeszcze mieliśmy sprzęgła, między dniem a dniem żelazne sprzęgła,
któremi księżyc w rodnie kraju myśl o roku przegnał,
prochem złota nawożąc naszych słów nasiona.
Wy Opodatkować zębem twarze od banknotów sine?
Wy którzy wierzycie w słońce gdy na niem kontroler nie jedzie,
którzy oprawiacie je w zysków tom, wy o złodzieje,
i wy, ministrowie, słudzy nasi, którzy nas nie słyszycie,
wiedzcie że kiedy już żadna nadzieja ratą nas nie pocieszy,
zagrozimy wam najsprawiedliwszem narzędziem, zagrozimy wam piórem!
Wykąpany w waszych modlitw ropie,
dolar wierzgnął, parsknął mgłą cyfr, ryj wbódł w niebo,
i, rzuciwszy w sąsiedni bank łaskawych szeptów banię,
bryznął pychą kopyt, skoczył w puch chmur, zgiął słońce,
i, wznoszony cichą spółką fal, które naszej ziemi nie cenią,
dotarł do wyżyn gdzie na niebieskim leżaku
czekał aż pan Bóg uczyni co on mu czynić każe,
czekał, wyciągnął nogi poziomo, uśmiechem namaścił łapy,
zapalił fajkę, przegiął się, wygiął się, rozparł się,
mlasnął, splunął, a wyście to na złote przeliczali.
Ile? Dzisiaj ile? Ileileileileilei'eile? Ile?
Przyjrzyjmy się tym twarzom;
tym, igłami zysków przekłutym, rzodkwiom
obracającym ogonki spojrzeń za iskrą, która męczy
lecz wróży ziszczalne sny po snach ziszczonych: tym oczom;
zamkniętym wargom, a odemkniętym szczękom: tym czyhającym ustom;
wypukłym mięśniom: drgających trwóg mostom.
Ciemność dnia ziębi miasto i powleka je białą mazią;
śnieg, ostry śnieg, ostry śnieg przędzie zimę
która na ofutrzonych brzuchach (i na moim brzuchu) taje
a zamarza pod pachami tego oto dźwigacza zwiniętego jak jota
na progu bramy wśród trosk czepnych jak pnącze,
bo gdy wczoraj rano robotę swą rozpoczynał —
bo gdy wczoraj szare światło kładło mu na plecy toboły
a dziury podeszew dźgały kły zamarzłego błota —
kawałek chleba kosztował dwanaście zgięć do ziemi,
a teraz, a teraz kosztuje, a teraz kosztuje dwa jęki.
Chciałabyś, blada panno, chciałabyś by chleb był tańszy,
by noc była jadalna, a wieszaki rodziły płótna w twej szatni.
Wychodząc z biura miałaś pieniądze na koszulę i wstążkę,
lecz w sklepach liczby bardzo dzisiaj są rzeźkie,
więc wracasz do domu bieląc okna wystawowe swą twarzą
i kłując środkiem warg jutrzejsze pana dyrektora żarty,

wracasz raniona starą koszulą, a tylko nową wstążką gojona.
Potknęłaś się. Ludzie potykają się — czy wiesz na jakim gnoju?
Wczoraj z hurtowni skór wypadło e skośne,
trąciło człowieka pod bramą, który trzewików nie nosił,
wleciało w miasto, tajny rozkaz w pułki które nie wiedzą że zginą,
na rogu ujrzało gniew marzyciela, oplotło mu nogę nogą,
umknęło, w tece błyszczała wszystkich zwycięstw taksa,
zaszeleściło w redakcjach, pisarzom zatrzasnęło usta,
skoczyło w samochód, wjechało w najszerszą ulicę,
kupiło uszy wielkiego gmachu gdzie śledzi się kręte cele
i jechało w spór o palce, w spór o wymię, w spór o miód udoju,
a jechało tak szybko że połowa miasta nie miała obiadu.
Kiedy wieczorem w domach robotników mydło się pieniło,
piana była tak czarna, że nazajutrz wybuchł strajk w czerwonej łunie,
poczem tuziny przysutków poszło ssać na cmentarz
i dużo roboty mieli fabrykanci, ich sekretarze i ich rządcy
gdy skrwawieni robotnicy, wsiadłszy do tramwajów, jechali nimi do więzienia.
Weźcie słońce z za gór i pryśnijcie niem w ciemność, która tuczy niziny,
a stanie przed wami ten wieczór w tem mieście w tej ulicy
którą oto jedzie on, fabrykant skór, magik światowych cugli;
twarz w grubej okładce, tułów nabity na dwa nieruchome trzony,
lecz myśl czytelna, jak zegar uliczny w nocy, oświetlony od wewnątrz.
Na krawędzi chodnika stał bosy człowiek i tak głośno patrzał,
że z kieszeni fabrykanta wypadł papier, na wietrze zatrzepotał,
padł na bruk i czekał kim będzie człowiek który nań wlezie.
Telegram ten w kilku zdaniach zawarł e skośne, e przeraźliwe,
które jest skrzywieniem ust nad machnięciem ręką,
jest rozkazem który biegnie w miasto wiejąc kirem,
jest tchem wałkującym świat wśród ukrywanego towaru,
jest stem od sta wplatającem w biurko złote rury i rowy,
jest uśmiechem w którym kąpie się myśl by świecić,
jest tańcem głowy na łuku, gdy stopy spoczywają na cięciwie,
i jest pieśnią wyprutą z bólów brzusznej opony
i jest garbarnią serc dokoła serduszka z kanapy.

TADEUSZ PEIPER

DEMASKOWAĆ!

Pod piórami naszych krytyków, od recenzenta do dyplomowanego profesora estetyki, kłębi się tajemnica. Z fal atramentu wychyla się co bałwan rekin niezbadanych otchłani: **coś** nieskończoności, **jakoś** wszechbytu, **niewiadome** Szatana, **nieznane** Boga... Przerażająca jest moc zaklęć tych ofiarników straszliwego nienazwania. Oto głębokości wód przemierza:

I „COŚ" JAKO MIERNIK WARTOŚCI ESTETYCZNYCH!

Recenzent pisze[1]): *„Twórczość poetycka jest* **czemś** *więcej, niż tylko rzemiosłem... O to właśnie* **„coś"** *nam chodzi, bez względu, jak je kto zechce nazwać"*. Profesor wywodzi[2]): ...*„przesunięcie wartości nastąpić może... gdy się w sztuce widzi* **coś** *więcej, jak*[3]) *tylko teren stawiania sobie i rozwiązywania zagadnień wyłącznie formalnych". „Sztuka jest* **czemś** *więcej, jest jedną z najistotniejszych wartości dla człowieka, która*[4]) *może stać się dlań całym światem, i to nowym, samowładnie sobie stwarzanym światem, gdzie*[5]) *człowiek chroni się przed szarzyzną i udręką świata codziennego"*.

Czemże jest owo potworne **Coś? Coś** pochłania nas, jest „całym światem". Ale „całym światem, i to nowym samowładnie sobie i t. d." może stać się również ping-pong lub gra na loterji. Cóż więc znaczy potężne **Coś** profesora Sobeskiego? **Nic** nie znaczy i kompromituje **profesora**.

Ale groza nie opada. **Coś** nadyma się nową okropnością. Z gehenny Młodej Polski wywlokło się ogoniaste stado epigonów. W romantyczne ornaty przybrani, każą zamaskowane

DZIECI SZATANA

Kto ich nie słyszał? Kto nie uległ ich wstrząsającej wymowie? Choć włos się jeży z wiatru słów, choć kurczowy śmiech nie daje dosłuchać końca ich groźnych wieszczeń, posłuchajcie głosu **Wieczności**[1]). **Jan Nepomucen Miller**: *„Urągliwy śmiech Lucyfera*[2]), *aprobującego*[3]) *bohaterski wysiłek pełnego*[4]) *i tragicznie rozszczepionego*[5]) *w walce z losem*[6]) *człowieka, albo kamienne oblicze*[7]) *wieczności*[8]), *niepojętego*[9]) *Boga*[10]), *do którego zbliżyć się można przez korną niewiedzę, kastrację wewnętrzną*[11]) *i prostotę duchową, oto dwa bieguny myśli i czucia Kasprowicza, dwa niezatarte piętna* [12]) *ciążącej na nim i określającej go całkowicie tradycji romantycznej"*[13]) Nie bójcie się tego potwornego stylistycznie i treściowo zdania! J. N. Miller tylko dla niepoznaki straszy was tym „urągliwym Lucyferem" i temi olbrzymiemi terminami z metafizykującej estetyki o „pełnym" i „rozszczepionym człowieku". Gdyby bowiem posłyszał **wasz** urągliwy śmiech, zamilkłby był i począłby myśleć o względnej wartości tej frazeologji.

A może już żaden Bóg ani Szatan nie skłoniłby roman-

---

[1]) „Głos Narodu", Nr. 163. r. 1926.
[2]) „Wiadomości Literackie": M. Sobeski. **„W sprawie malarstwa doby ostatniej"**, r. 1926.
[3]) mówi się niż.
[4]) która?
[5]) gdzie?

---

[1]) „Wiad. Lit." Nr. 147.
[2]) rozśmiesza
[3]) urągliwy aprobuje? (stały efekt naszych „rozszczepieńców" — patrz niżej).
[4]) czego?
[5]) otóż to!
[6]) dlaczego nie przez L?
[7]) groźne!
[8]) groźniejsze!!
[9]) 0
[10]) 0
[11]) wbrew kanonom (Origenes).
[12]) !
[13]) 00000..

tycznego uniwersalisty, Millera, do odwołania tych banałów? Bo, patrzcie, w trop ciągną, podnieśli i grzmiący, śmielsi apostołowie Szatana. **Stefan Napierski** jeszcze przed J. N. Millerem wyrzekł takie głębokie zdanie[1]): *„Trzeba runąć przez piekła wszystkich niebios, aby w końcu nie odnaleźć dna. Gdzież znaleźć bliskiego Boga?“* Tenże Stefan Napierski z głęboką pokorą, pełną zaiste „kastracji wewnętrznej“, opowiedział się kiedyś za światem wraz z Szatanem, co z podziwem zapisaliśmy w Nrze 10 Zwrotnicy. I ten sam Napierski z prawdziwem „rozszczepieniem tragicznem“ przyznaje się do kościoła i świętości. On też, Stefan Napierski, nie kto inny, świeżo ogłosił[2]) prawie równie, jak millerowska, otchłanną prawdę, że: „wyrósłszy ponad siebie, niepodobna wyróść ponad Boga“. Nic to, że każdy z was, po tym polylogu wzniosłych przykazań estetycznych, gotów sądzić, że ten sam w sobie Napierski nie wyrósł ponad siebie z lat sztubackich, albowiem w momencie waszej chwilowej niewiary wkracza najdostojniejszy kapłan quasifilozoficznej frazeologji **Wilam Horzyca.**

Mrok tajemnic go otacza, a przewodniczą pomazane słowa. Czegóż ten z ducha Micińskiego zrodzony wyznawca dokonać nie potrafi! Na temat wierszy swoich przyjaciół wydyma głębokie, acz mętne, poematy prozą. Głębokość Horzycy zasadza się na ogłaszaniu z namaszczoną powagą takich np. prawd, że każda chwila zbliża nas do śmierci, lub, co jest mniej oczywiste, że tylko człowiek mocny może sobie pozwolić na słabość. Metoda wszechwładnej intuicji duszoznawczej pozwala Horzycy na uniezależnienie się od tekstu opiewanego przez się poety. Fantastyczne te poematy krytyczne — mętne pozory głębokości zawdzięczają również obfitym terminom eschatologicznym. Ciekawą byłaby statystyka terminu „Bóg“, użytego w artykułach Horzycy. Bez względu na to, jak wielką wagę uczuciową przywiązywałby czytelnik do tego słowa, zapewniam go, że po przeczytaniu krytyk Horzycy termin ten nabierze barwy uczuciowej wyrazu: kartofel.

Cichy wpływ paradoksalnej frazeologji Horzycy rozlewa się po całym „Skamandrze“ i „Wiadomościach Literackich“. Bez jego ośmielających majaczeń, Napierski nie poważyłby się zapewne wypisywać swojej apologji Szatana, a Miller nie ustawiałby obok siebie dwu przeciwstawnych pojęć: tegoż Szatana i — Boga i w terminach „wiecznościowych“ o treści — zerowej nie doszukiwałby się objawień estetycznych. Szkodliwszą, niż w krytyce, okazuje się ta pomazańcza blaga w oddziaływaniu na twórczość poetycką. Ciągliwe frazesy tej „krytyki“ układają się w odskocznię, po której tańczą snoby na sznurze tajemnicy. Proszę spojrzeć na tego, który słowem honoru zaręczał nieomylność swojego sądu o „poezji“ zawartej w czyichś wierszach: Jan Lechoń uwierzył w mistyczne objawienia swoich wierszy, ukazane mu przez Horzycę, i w oczekiwaniu łaski — przestał pisać.

ZESPALANIE SIĘ Z WSZECHBYTEM

Dobrą sprawę walki z najbardziej mętnemi i płytkiemi odpływami romantyzmu sfałszowała uniwersalistyczna propaganda Millera. Stosunek rzekomego antyromantyka, Millera, do romantyzmu polega na tem, że Miller zwalcza romantyzm żargonem tegoż romantyzmu, wskutek czego jego uniwersalizm, wbrew powierzchownej intencji pozytywistycznej, zniekształca się rysami karykaturalnie romantycznemi. Przykro jest obserwować to nieporozumienie człowieka, tkwiącego nałogami w najbardziej wytartych obłędach romantyzmu, to „rozszczepienie“ romantyka, który gwałtownie pragnie zrzucić z siebie własną duszę lub przynajmniej ją zamaskować. Proszę posłuchać, co mówi Miller pozytywista i zwolennik etyki utylitarystycznej[3]): „Wszystko jest albo może być sztuką, o ile zdradzi napięcie pietrzącej się[4]) do ucieleśnień metafizycznej woli wyrazu“. Podręczny słownik pragmatycznego zwolennika Schopenhauera obfituje w mnogie warjacje na temat „piętrzącej się metaficznej woli“[1]). Miller nie cofa się nawet przed dzikiemi obrazami „bytów“ (samych w sobie), ujrzanych po raz pierwszy w jego „mistycznej świadomości“[2]): *„Pokrywające się cząstkami wzajem kręgi*[3]) *bytów poszczególnych*[4]) *tworzą wspólną płaszczyznę wrębu i wyrębu*[5]), *która będzie podłożem wzajemnego przenikania, dociągania*[6]) *i przerastania się bytów*[7]), *zagarniających rozkrętem*[8]) *odśrodkowych promieni*[9]) *wodzących coraz większą płaszczyznę wspólnoty*[10]).

Słyszał kto kiedy o bardziej oszukańczem, niż to, małżeństwie frazesów? Oto poglądowa wizja z krainy metafizyki! Miller chciałby, żeby to oznaczało zespalanie się z wszechbytem. Antyromantyk Miller, posługujący się romantyczną terminologją Schellinga i Schlegla, nie cofa się przed konsekwencjami tego stosunku z nieskończonością. Zrozumiawszy opacznie dążenie nowej poezji do uprawnienia jej jako równorzędnego społecznego zawodu, wbrew swojej pochwale pracy, skazuje poetę na bezpłodne zespalanie się z... wiecznością!

ROZSZCZEPIENIE

Stefan Kołaczkowski, który kilku pracami zwrócił na siebie uwagę wszystkich rzetelnie o literaturze myślących, zaskoczył ich nagle obłędną książką o Kasprowiczu („Twórczość Jana Kasprowicza“). Rozważny krytyk rozwija w niej nierozważnie metodę, którą możnaby nazwać zasadą „rozszczepienia tragicznego“. W praktyce daje ona zdumiewające wyniki. Na str. 143 cytuje tam taki fragment z „Marchołta“:

Gdzie postawisz stopę w bucie,
Czy też bosy, trwogi kłucie
Będziesz miał po wieków wiek,
Boś jest tylko marny człek
. . . .

Czyś jest winny, czy bez winy,
Czy krzepotę masz w swem ciele,
Czy dziadowska służy-ć żerdź,
Kij sękaty, czy pastorał
Dzierżysz w ręku,
Nie uchronisz się od lęku...

Gdy szukam w myśli, z czemby porównać te bodaj najgorsze w literaturze wiersze, nasuwa mi się jedynie zestawienie z „Uwagami o śmierci niechybnej, wszystkim pospolitej“ X. J. Baki. Tam i tu mowa o śmierci:

I w szkarłaty Dżga za katy
I po suknie Dobrze stuknie
I po płótnie Tęgo utnie.

Zdaje mi się jednakże, że jeśli Józef Baka nie wzniósł się na wyższy stopień wielkiego humoru, o którym mówi Kołaczkowski, niż Jan Kasprowicz, to w każdym razie prześcignął go w lapidarności i lekkości artystycznego wyrazu.

Na podstawie tych haniebnych artystycznie, a marnych myślowo wierszy zestawia Kołaczkowski Kasprowicza z Pascalem i, w dobrej wierze, podkłada pod te ohydy niesłychaną treść moralną. Gdzieindziej znów porównywa autora „Marchołta“ z takim wspaniałym artystą jak — Baudelaire! Tak mści się na krytyku lekceważenie wartości czysto poetyckich i mechaniczne przymierzanie za wielkiego metra z apriorycznie przyjętego teorematu filozoficzno-estetycznego.

ŻLEBY I ŻŁOBY NATCHNIENIA

Gdy z takim rynsztunkiem intelektualnym wyrusza do walki J. N. Miller, krytyk, który samozwańczo ogłasza się

---

[1]) „Wiadomości Literackie“.
[2]) „Głos Prawdy“ Nr. 161.
[3]) „Zaraza w Grenadzie“
[4]) ! ¡

---

[1]) ! ? ¿ !
[2]) Jeśliby miało się iść za wskazówkami, podanemi przez Millera w jego pracy p. t. „Poezja znakowania“, należałoby w tem miejscu położyć następujące znaki: ...—‾‾...!!!...
[3]) ? ¿
[4]) ... ? ?
[5]) ...———!———!!!!!
[6]) ..·???
[7]) patrz [4])
[8]) ...???...
[9]) ??!
[10]) ...??!??. ! .— ¿ ¿¿¡

zwolennikiem nowej sztuki, gdy przedstawiciel rozważnej krytyki, St. Kołaczkowski, daje się uwieść pustce, cóż mówić o myślinach starych przeżuwaczy obroku własnej młodości? Nie stanowią oni jednakże dysonansu w zbiorowym chórze gadulstwa i blagi. Pomnikowem świadectwem zbratania się dwu pokoleń krytycznych był niedawno numer „Wiadomości Literackich" poświęcony J. Kasprowiczowi. Ten jeden okaz pozostanie zapewne jako trwały dokument aberacji współczesnej krytyki polskiej. Tak wysokiego śmietnika frazeologii, układanego rękami starych i młodych, od artykułu **O. Ortwina** do Millera, nie sposób znaleźć w dzisiejszych trudnych warunkach wydawniczych. Gorący wstyd pali za tych honorowanych rupieciarzy, bredzących okropnym, „percistym" stylem. Zobaczmy, czem śmieci taki natchniony żłób z sieczką[1]: *„Na te niedostępne wyżyny, na które dźwignął się (Kasprowicz) ponad żleby i granie w promienność, gdzie wiekuisty byt nad śmiercią dzierży panowanie, ciągną się za nim tą samą przepaścistą percią, „opite winem szczytnych żądz, by górę wziąć nad śmiercią", upiory i widma z padolnych niw, którym niegdyś dozgonną ślubował wierność, przeklinając każdą myśl, coby chciała szepnąć mu, aby choć na chwilę zboczył z ich „żałości pełnych dróg".*[1]) Dość! Proszę pomyśleć: Takiemu żlebowatemu żłobowi, takiemu worowi plew udziela się nagrody literackiej!... Proszę pomyśleć!

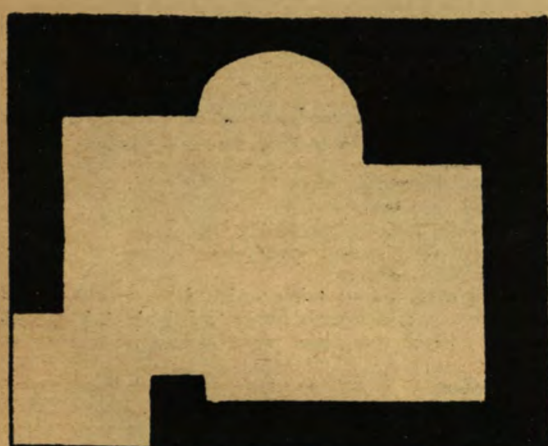
[1]) „Wiadomości Literackie".

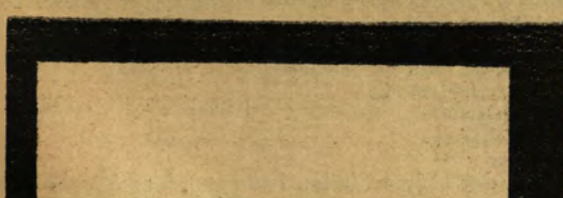
DEMASKOWAĆ!

Walka z zagnojoną frazesami krytyką wydaje się trudem herkulesowym, pracą przechodzącą siły jednego człowieka. Do akcji tej powinni stanąć w imię higjeny twórczej, w interesie rozwoju zdrowej myśli krytycznej wszyscy ludzie, którym miły jest sens i ścisłość sądów. Waleczny pogromca szarlatanerji, Karol Irzykowski, sam stajni poromantycznej oczyścić nie zdoła, tem mniej, że coraz częściej zaczyna ulegać obiegowym sugestjom opinji warszawskiej. Głos St. I. Witkiewicza, szermierza jedynie rzeczowej krytyki formalnej, ginie w lesie obskurantyzmu i intrygi. Rozumne jego wystąpienie w „Comoedii" nie wywołało dopowiadającego echa. Rewelacyjna, w morzu blagi jak ląd urodzajna ideami książka Tadeusza Peipera, „Nowe Usta", spotkała się z przemilczeniem snobów i obgadaniem frazesowiczów. Trzeba się nawoływać, dopełniać, solidaryzować i zgodną myślą blagę i głupotę — demaskować.

JULJAN PRZYBOŚ

[1]) Jedynym powołanym do opatrzenia tych bredni znakiem graficznym byłby p. Miller.





WŁ. STRZEMIŃSKI: KOMPOZYCJE

NOTATKI

Obraz można rozpatrywać albo jako rzecz objektywną, oderwaną od nas, ukształtowaną według siebie i swoich własnych praw, wynik swojej własnej formy, albo też jako znak wewnętrznego przeżycia malarza, przeżycia uzewnętrznionego odpowiednią formą. W tym drugim wypadku na obrazie rozgrywa się dramat form. Treścią dramatu — uzgodnienie kontrastów. Głównym konfliktem dramatu — konflikt między poszczególnymi kształtami i konflikt między danymi przyrodzonymi obrazu (płaskość powierzchni i czworoboczność granic) a tem co na nim namalowano. Gdyby obraz był ukształtowany według własnych praw, tedyby konfliktu nie było. Istnienie konfliktu świadczy o pogwałceniu organiczności.

Ani z płaskości powierzchni obrazu, ani z czworoboku jego granic nie widzimy, by dynamizm wynikał z jego danych przyrodzonych. Odwrotnie: dynamizm, jako zjawisko czasoprzestrzenne, przeczy naturze obrazu jako rzeczy pozaczasowej.

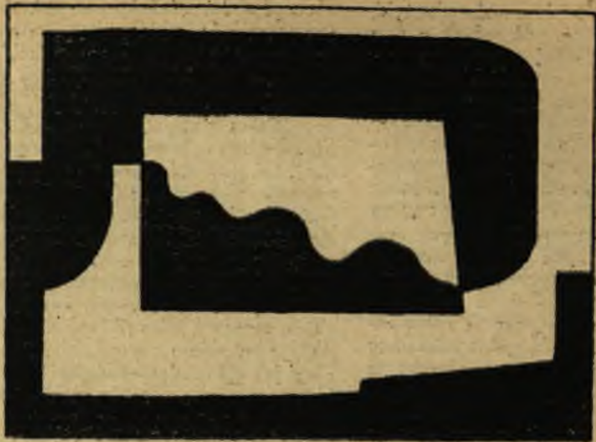
Głębia nie wynika z natury obrazu. Jest iluzją. Warunkiem zaś obrazu, jako organizmu jednolitego, jest zgodność jego kształtów z tem, czem w istocie swej jest obraz: czworobokiem całkowicie płaskim. Bez kłamstwa. Otworzyć prawdę wewnętrzną obrazu.

Rytm zawiera największą jednolitość, gdy jest skonstruowany według jednakowego wyrazu liczbowego. Pojęcie rytmu oznacza pewien związek odrębnych kształtów. Związek ten wytwarza kolejność wzrostów i opadań siły kształtów. Kolejność, a więc rytm, są tem bardziej jednolite, im więcej zbliżone są do typu matematycznego.

Nie zamaszystość i nie swada znamionują dobrego malarza. Złym jest malarz, który cały obraz robi jednakowym ruchem ręki. Oko powinno być nie w mięśniach, lecz na końcu pendzla.

Należy baczyć, aby na obrazie każdy kształt, kolor i linja nie były tylko czemś, lecz wypadkiem najważniejszym i nadzwyczajnym.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI



WŁ. STRZEMIŃSKI
KOMPOZYCJA

OSTATNI

Hej! tam w górze! śmiać się! ja się śmieję! trzy dni rzucać się! ryczeć! trzy dni lata wieczność! i jeszcze się nie rozsypało! przeklęte niebo! niebieska skóra! pyka cygara i sypie popiół. wszystko razem. rów. okop. ochrona. grób, wytrwać na pozycji do ostatniego! naprzód zuchy! niebieski upiór wytrzeszcza czerwone oczy. czerwone. ogniste. zaspane. dzień się nie skończy. tak albo owak. strzelajcie! strzelajcie! las! tak w las! czaszki. chmury. wesoło! najlepszy strzelec musi. tak. musi najpierw spać. do djabła! spać! mord zmęczenie szał wściekłość! Hej! chłopcze? chłopcze chodź tu! chcesz? chcesz strzelać? ty? tak? głowę wsunąwszy między nogi? tchórze! strzelać! trzaskać! patrzcie! wychodzą z lasu. Wyszli z szeregu! strzelać! dzielnie! dziarsko! pal! niebieskie granaty! granaty! niebieskie oczy! moja pieszczotka ma niebieskie oczy. haha! dalej! naprzód! biegną. brać na cel. biec. nogi dziewczęce. gryzę. gryzę. do licha. gorące pocałunki. wytrwać. cel. twarzą w twarz! woda? co? żarzą się lufy? wszystkie rury płoną. ostatniej nocy rozbito połową flaszkę. lizano suche szkło. język krwawił się. łykajcie. powystrzelajcie naboje. Powystrzelajcie siebie. zimna krew! tu na przedzie gnije woda. juj, do djabła! łapczywie! gówno! krew! skrwawione gówno. krew gnije za prędko. ognia! pal! naprzód! nie zasypiać! kto? zabierzcie mu naboje z kieszeni. są nam potrzebne. chłop krwawi! mała rana a tak krwawi! strzelać! cel. grzmot! trzask! błysk! tak musicie i wy strzelać. celować. celować. dobrze. spokojnie. psy po tamtej stronie biedna ziemia. list w kieszeni? naturalnie. osłabł i zaraz zarył się w ziemię. „Mój kochany mężu!“ tak. trzeba nam mężczyzn ale nie trupów. jeść. kawałki czekolady. matka. strzelajcie chłopy. ach matki zawsze płaczą. strzelajcie! byłem słabym chłopakiem. do djabła! głowa do góry! nosy z gówna! co? żaden? wszyscy? leniuchy! posiłki. słyszycie? posiłki nadchodzą. nie dopuścić wroga! karabiny naprzód! do djabła! być trupem jest hańbą! patrzcie! strzelam. strzelam. posiłki. słyszycie! biją w bębny. trąbią tata ttrr! spieszcie tam z tyłu! spieszcie! matczyne łzy. chucie ojcowskie. gówno! trzy dni gówno! ludzie! moja matka tak mnie zawsze troskliwie myła. grób. piekło. szatan. moje ramię strzela. palec ładuje. oko trafia. hurra! hurra! nogi na plecy! hurra! życie i śmierć. hurra! żelazo! hurra! do góry! moja głowa! głowa! gdzie jest moja głowa? na przodzie. leci. toczy się. dzielnie. chłopcze! na wroga! gryźć gryźć! szabla! ha! miękki jest brzuch ojcowski. miękki. matko. gdzie jesteś? matko. nie widzę cię? matko całujesz. matko ochrypłem. trzymaj mnie. przecież upadam. matko. upadam. Matko.

AUGUST STRAMM . Przełożył ***JÓZEF STREICHER***

OKNA

Od zieleni do czerwieni żółte się rumieni
Gdy papugi śpiewają w swych rodzinnych lasach
Rozsypane pióra pihisów
Pisać poemat wypadło o ptaku który ma tylko jedno skrzydło
Prześlemy go jako telefoniczne orędzie
Olbrzymia rana
Oczy wypływają
Oto piękna dziewczyna między młodemi Turynkami
Biedny młodzieniec siąka w swój biały krawat
Podniesiesz storę
A oto teraz otwiera się okno
Pająki kiedy ręce tkały światło
Piękno bladość niezgłębione fiolety
Napróżno będziemy szukali spoczynku
Rozpocznie się o północy
Gdy się ma czas, ma się także wolność
Muszle, Miętuzy, wielokrotne Słońca i Szkarłupień zachodu
Stara para żółtych trzewików przed oknem
Wieże
Wieże to ulice
Studnie
Studnie to place
Studnie
Drzewa wydrążone dające schronienie błąkającym się kaparkom
Antylskie capy śpiewają pieśń śmiertelnie rozkoszną
Kasztanowym capicom
A gęś gę-ge trąbi na północy
Gdzie strzelcy szopów
Wyprawiają futra
Iskrzący djament
Vancouver
Gdzie pociąg biały od śniegu i od nocnych ogni ucieka przed zimą
O Paryżu
Od zieleni do czerwieni żółte się rumieni
Paryż Vancouver Hyrès Maintenon New-Jork Antyle
Okno otwiera się jak pomarańcza
Owoc dnia, światłości płód.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Przełożył ***ATANAZY KRĘGŁOWSKI***

WNĘTRZE O ZMIERZCHU

Lubię dzień konający w znużeniu
Światło czerwone na jedwabiu żyrandola,
Lubię zmierzch osiadły w błysku papierosa,
Rozżagwiony niepokojem spojrzenia cudzego
I piskiem mojej suczki w przedsennem skomleniu.
Za szybami z chrzęstu wiatr na drzewie hula,
Umarłem słońcem liścia kłamie gałąź bosa.
Już niema dnia letniego
I wszystkie koty na podwórzu płaczą.
A jestem spokojna jak dusza w okładce książki,
Mam na szpilce motyle i miękki koc z pluszu,
Pianę z brzozy w kominku Napoleona.
Więc czegóż cichutko firanki szepcą
Fałszywym haftem w papierowe krążki,
Że nie dam gołębiom białego ryżu ?
Wszystko dam skrzydlatym dzieciom pocztyljona !

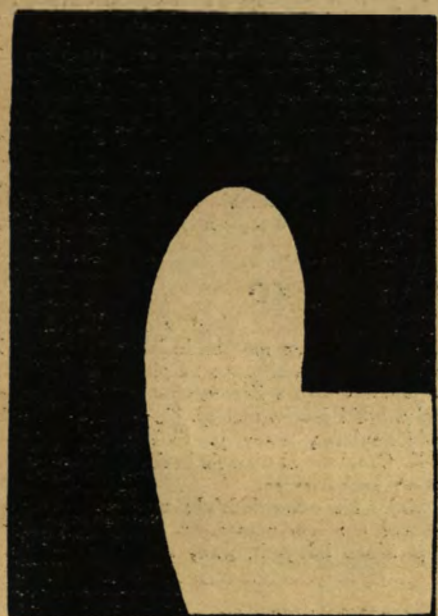
MILA ELINÓWNA

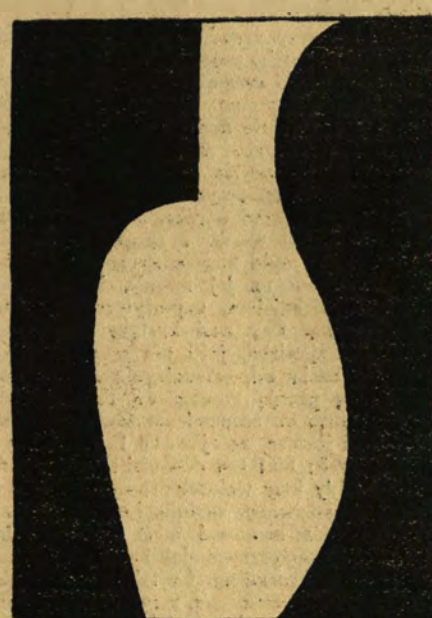
● ● ●

Obecna faza malarstwa, dąży do jaknajściślejszej konstrukcji obrazu, narzuca artyście ograniczenia: woli on ograniczyć się do najprostszych kształtów, jako tych, które dają wiązać się w sposób najściślejszy.

Malarstwo bezprzedmiotowe posługuje się w tym celu kształtami geometrycznymi, a niektórzy z malarzy umieją wiązać je ze ścisłością matematyczną. Mnie jednak interesuje obecnie możliwość posługiwania się kształtami niegeometrycznymi, możliwie prostymi, przyczem zdają sobie sprawę, że wiązanie takich kształtów nie może posiadać precyzji, zawartej w obrazach geometyzowanych. Kieruje tu malarzem głównie poczucie malarskie, jednakże wiele oznak wskazuje na to, że układy te zawierają pewną stałość związków, nie mówiąc o tem, że kontrasty kształtów, zawarte w tych obrazach, podlegają stałym prawom.

KAZIMIERZ PODSADECKI





KOMPOZYCJE. PODSADECKI KAZIM.





SZTUKA DLA WTAJEMNICZONYCH?

W **„Naprzodzie"** (w nrze wigilijnym) ogłosił p. Wiesław Wohnout obszerny artykuł, zwrócony przeciwko rzekomej niedostępności nowej poezji. W artykule czytamy: „W pogoni za oryginalnością ubiegają się niektórzy młodzi poeci do takiej ekwilibrystyki myśli i słowa, że tracą wszelki kontakt z myślami i sposobem wyrażania się ich bliźnich. Być może — że istotnie pławią się w pięknie — piękno to jest jednak dla nich tylko widoczne... Niema — być nie może — żadnych słusznych powodów nierówności wobec podarunków muz... Wrażenia artystyczne dostępne tylko dla wtajemniczonych — to stanowczo jeden z najpotworniejszych anachronizmów wieku...".

Krytyk „Naprzodu" stara się przynajmniej opinję swą uzasadnić kilku argumentami, ale iluż krytyków dziennikarskich przyjmuje w tej sprawie dobrowolnie opinję swych najbardziej upośledzonych czytelników!

Od pierwszej chwili swego istnienia prawdziwie nowa poezja polska znosić musi niegrzeczne trącania ospałych przechodniów, którzy w drodze od Kurjerka do Chłopczycy zarzutem niezrozumiałości wywijają przeciwko nowym ideom poetyckim. Wśród tych przechodniów, pod których podeszwami trzeszczą trotuary literatury, znaleść można profesje wszystkich wiar i zawodów. Słuchajcie i patrzcie. Oto trzeszczenia wzrosły w łomot, lecz oczy tych, którzy przechodzą, są bardziej ospałe niż oczy reszty. Poznajecie ich? To dziennikarze. Zarzutem niezrozumiałości wywijają oni najszerzej. Nie rozumieją. Biedacy.

Ostrożnie! Nie przyznawać się publicznie do wad! Dziennikarze stanowczo zadaleko posuwają swą szczerość, obnażając przed czytelnikiem braki swych umysłów. Niektórzy z nich, wydając w tysiącach egzemplarzy świadectwo własnego ubóstwa umysłowego i znęcając się nad samymi sobą własnymi podpisami, popadają stanowczo w nadmiar samookrucieństwa. Prawdą jest, że nowa poezja wszystkiemi nadziejami wysokiego skoku odbiega od dotychczasowych sposobów wypowiadania się, lecz czy stąd wynika, że dlatego wolno jej nie rozumieć? Tu już nie chodzi o sprawę kilku poetów, tu chodzi o stosunek do myśli wogóle. Zrozumienie każdej nowej idei wymaga studjów na jej terenie, inaczej najświeższa, najmądrzejsza, najpiękniejsza, najpożyteczniejsza idea wydać się może zmarszczką. Czy nasi krytycy mają prawo mówić o niezrozumiałości zjawiska, jeśli nie mogą go rozumieć jedynie z powodu braku odpowiedniego przygotowania? Cóż czynią, aby nową poezję zrozumieć? Fakt, że obecna ich wiedza nie wystarcza do zrozumienia nowych zjawisk poetyckich, nie dowodzi jeszcze, że zjawiska te rodzą się ze sztuki dla wtajemniczonych; fakt ten dowodzi tylko tego, że wiedza ich ma braki. Każdy inny wniosek prowadziłby do sankcjonowania lenistwa umysłowego, zastoju, bezruchu, wstecznictwa.

Zaczyna ostatnio hamować myśl polską błędne ujmowanie haseł uniwersalistycznych. Jak każdy prąd ideowy, spłycono u nas także uniwersalizm. Czytelnicy „Zwrotnicy" znają francuską odmianę uniwersalizmu, zarysowaną w artykule o purystach (Nr. 2-gi). Propagując postulat uniwersalności języka plastycznego, szukają ci malarze elementów plastycznych, któreby przez wyeliminowanie wpływu czynników indywidualnych, mogły osiągnąć powszechną zrozumiałość, jednakże nie łudzą się ani na chwilę, żeby ich język uniwersalny j u ż t e r a z mógł być zrozumiały dla wszystkich. Kryterja masy nie stały się dla nich kryterjami wartości artystycznej. U nas inaczej. Uniwersalizm zamieniono na popularyzm. Czego nie rozumie masa, nazywa się niezrozumiałem. Co masę wyprzedza, piętnuje się jako anachronizm. Co przy obecnym układzie społecznym może być dostępne jedynie dla pewnego ułamka społecznego, otrzymuje nazwę sztuki dla wtajemniczonych. Ten stan rzeczy zagradza drogę marszowi myśli. Analfabeta uważa alfabet za wiedzę dla wtajemniczonych. Czy stąd wynika, że alfabet jest arystokratyczną zachcianką? Nie. Wynika stąd jedynie, że nasi współobywatele powinni się uczyć. Starajcie się poznać abc nowej sztuki! Wierzcie nam: sztuka także wymaga wiedzy.

Powinniście być nam wdzięczni, że nie pozwalamy wam stać w miejscu, że niecofanemi wymaganiami kusimy was ku pracy nad sobą. To może wam pozwolić nie przerazić się waszych oczu, gdy w chwili biczującego autokrytycyzmu staniecie przed lustrem.

TADEUSZ PEIPER

ARTYSTA A REWOLUCJA

W **„7 ARTS"**, belgijskim organie awangardy (nr. 15): „Dwóch czy trzech artystów brukselskich wyrzekło się z pobudek politycznych twórczości artystycznej. Uważamy że technik najlepiej służy partji wtedy, gdy wykonywa swój zawód uczciwie i odważnie. Doskonalić swe rzemiosło, walczyć i cierpieć w obronie jego doskonałości, oto piękny hołd, jaki jednostka składa gromadzie. Artysta, zwolennik rewolucji politycznej, powinien produkować, powinien tworzyć. Pracujemy namiętnie nad odnowieniem sztuk, przekonani, że gorący upór dzisiejszego pokolenia potrafi stworzyć dzieła, godne ideału rewolucyjnego. Ci którzy zaślepieni ideą rewolucji żądają od artysty wyrzeczenia się twórczości artystycznej, nie czynią różnicy między rewolucją robotniczą a samobójstwem".

A JEDNAK

nasze nawoływania konstrukcyjne nie pozostają bez wpływu na obóz sztuki konserwatywnej. W **Kurjerze Warszawskim** (Nr. 317) mówi Adam Grzymała-Siedlecki o jednej ze sztuk z niespodziewaną serdecznością, mimo że widzi w niej jedynie komedję matematyczną, próbę rozwiązania pewnej trudności konstrukcyjnej. „Uważam — mówi — że na terenie polskiego komedjopisarstwa ze wszech miar pożądaną rzeczą jest, gdy autor cały swój trud włoży w pokonanie zadań czysto kompozycyjnych. Odwieczną wadą naszej sztuki dramatycznej jest byle jaka budowa".

Gdyby Siedlecki odczuwał inne rodzaje literatury tak jak na podstawie własnej praktyki odczuwa dramat, rozszerzyłby znacznie swą opinję; a gdyby ślepy konserwatyzm, w jaki popadł w ostatnich czasach, nie mroczył jego umysłu, rozumiałby wartość także n o w y c h idei konstrukcyjnych.

PROFESOR SINKO

uległ w ostatnich czasach kilku atakom, celującym w jego moralność jako uczonego i krytyka. W „Myśli Narodowej" wskazano na plagjat p. Sinki dokonany na książce Jampolskiego o Żeromskim. Jan Dürr dowodzi niesumienności p. Sinki jako wydawcy. Józef Birkenmajer kwestjonuje wartość naukową pracy p. Sinki: „Hellenizm Słowackiego", a K. Czachowski ujawnia bezkrytycyzm jego recenzyj w dziennikach krakowskich. Na większość tych zarzutów p. Sinko nie odpowiedział; na posądzenie o plagjat nie zareagował ani sam oskarżony, ani też redaktor pisma, w którem p. Sinko inkryminowany artykuł zamieścił.

SKAMANDER, NR. 47—8,

budzi śmiech i litość. Śmieszne są wiersze Tuwima i Broniewskiego, litości godne Iwaszkiewicza i innych. Smieszność wierszy Tuwima jest omyłką dojrzewającego paupra, który wyróżnia specjalną kategorję dziewcząt: „Ale czarujesz, czarujesz, znachorze dalekich dziedzin! **Dziewczęcy** krzyk **dziewiczy** słyszeli czujni sąsiedzi". Ten swoisty puberyzm poetycki, będący podstawą trwóg, wyrażonych w całym wierszu „O poecie", leży również w genealogji wyklucin wierszykowych Broniewskiego.

Smieszność nie zawsze wyprosi sobie politowanie, ale zawsze wybłagają je utwory Iwaszkiewicza. Człowiek ten boi się siać białe kwiaty w ogrodzie, drży, że mogłyby one zwabić karpie, rozpacza, że karpie przypłynąć mogą szuwarem, truchleje na myśl, że — gdyby był posiał białe kwiaty, gdyby kwiaty zwabiły karpie, a karpie przypłynęły szuwarem — to wodny obraz poety zmąciłyby karpie. Litością darzyć należy nie tylko ludzi nieszczęśliwych a zdrowych, nieszczęścia urojone są równie smutne.

J. P.

W „PRAGER PRESSE“

w nrze 29, p. Mgr. omawia inteligentnie nową książkę Przybosia „Oburącz“. — W dodatku literackim do „Prager Presse“ z dnia 6 marca 1927 przekłada p. Mgr. dwa fragmenty z „Nowych Ust“ Peipera, obejmując je wspólnym tytułem: „Sztuka a ludowość“.

ANNA-LUDWIKA CZERNY: „ANTOLOGJA NOWEJ LIRYKI FRANCUSKIEJ“

Nowa poezja francuska może dlatego jest mało u nas znana i nieprzystępna, że zajmuje biegun wręcz przeciwległy zarówno frazeologji lirycznej większości poetów polskich jak szerokiej gestykulacji poetów rosyjskich, która zyskała sobie popularność dzięki barwom społecznym i, zresztą, należy już do przeszłości. Dlatego trud przyswojenia produktów postsymbolistycznej Francji poetyckiej zbyt jest ważki, aby „Antologję“ p. Anny-Ludwiki Czerny zbyć paru pochwałami. Niepodobieństwem byłoby wymagać od przedmowy, czy od zbiorku przekładów, ogarnięcia całokształtu, skoro dotychczas nie podołała temu zadaniu, pokusiwszy się o nie, żadna z oryginalnych antologji francuskich. Coprawda, wobec ryczałtowej zapowiedzi, że tom ten będzie poświęcony „kierunkowi rewolucyjnemu“, dziwi mnie pominięcie Jules Romainsa, Aragona i w. i. a pomieszczenie Pellerina i Montherlanta; trzeba jednak uznać swobodę upodobania, bez którego tłumaczenie wierszy byłoby tantalową męczarnią. Natomiast wymagać można, i należy, nowego podejścia do nowej poezji; a tego nie rokuje zakończenie przedmowy temi słowami: „Nie przeszkadza to jednak, by w tych wycyzelowanych wierszach nie zadźwięczał od czasu do czasu głęboki, bo prosty i szczery, ton uczucia i strwożonej zagadką medytacji“. A więc jeszcze szukamy trwogi, zagadki, medytacji, uczucia (jakiego)? Tak, estetyzowanie na modłę tradycji, niedawnej zresztą i nienajświetniejszej, odbija się już na wstępie w niektórych przekładach z Apollinaire'a, któremu tłumaczka, poświęcając najwięcej miejsca, bodaj najmniej pietyzmu okazała. Nie mogę spierać się o całość bez narażenia się na zarzut gołosłowności; wobec tego pozwolę sobie przytoczyć parę przykładów, które dają jaki taki posmak ogólnego rozdźwięku między oryginałem a przekładem:

Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie. Życie twe pijesz jak najdroższe wino. Cet édredon et nos rêves sont aussi irréeles. Twe sny i ta pierzyna w jednej poniewierce. Pupille Christ d'oeil Vengtième pupille des siècles il sait y faire (o Chrystusie-lotniku). Chrystus oka źrenica Dwudziestu wieków źrenica cały świat zachwyca. L'Europeen le plus moderne c'est vous Pape Pie X. Najmłodszy z wszystkich ludzi jest dziś Pius X. Mais, orgues, aux fetus de la paille où tu dors L'hymne de l'avenir est paradisiaque. Lecz w organach źdźbeł słomy gdzie snu szukasz cienia Hymn przyszłości przynosi upojne majaki. Pauvre fille. Nędzna prostytutka.

Nie odpowiadają tonacji „Calligrammes“, a tem mniej nowej poezji, która między innemi z nich się wywodzi, ani archaizmy literackie, ani słownictwo Młodej Polski, jak **pomroka, zadumanie, hen, ino, druh, lilija, męże hartowne,** romantyczne **miłują.** Właściwości techniczne tej liryki zostały w przekładach niedopatrzone; charakter rytmu często niedochowany; razi niewybredność rymów, brak asonansów, a przypadkowość i jednostronność tych, które się trafiają. Mimo to lepiej od Apollinaire'a wypadli i Salmon i Durtain i „Proza transyberyjskiej kolei“ Cendrarsa. Nawet skomplikowany i trudny Jacob nie traci w przekładach p. Czerny. Tłumaczka sięgała do wierszy bardziej „umiarkowanych“ i na tej drodze dokonała wyboru naogół szczęśliwego. Jednakże poety tej miary, co Birot, nie wystarczy prezentować zdawkowemi i nijakiemi hai-kai. Co zawinił świetny prozaik Giraudoux, że p. Czerny z siódmego rozdziału powieści „Suzanne et Pacifique“ wydziera strofki piosenki, wplecione w refleksje i wspomnienia bohaterki? Niewątpliwie antologja zakrojona na skromniejszą miarę i mniej „rewolucyjna“ wypadłaby równiej i bardziej gładko, bo o poetyckiej kulturze tłumaczki świadczą właśnie przekłady z impresjonizującego Reverdiego, kontemplacyjnego Soupaulta, wykwintnego katalogisty Moranda i wyrafinowanego inteligenta Cocteau.

ADAM WAŻYK

PRZEKŁAD „PUGACZOWA“ JESIENINA

dokonany przez W. Broniewskiego dokumentuje jeszcze raz zasiąg wpływów powojennej poezji rosyjskiej na wielu z pośród młodszych poetów polskich. Obfite tłómaczenia z poezji rosyjskiej są nie tylko aktem prawdziwej admiracji, znamionują one również rzetelność naśladowców: są niejako podpisanym wekslem wystawionym wierzycielowi i postronnym świadkom. Tylko ta gorliwość dłużników usprawiedliwia ten przekład: „Pugaczow“ nie zaleca się żadnemi wybitnemi cechami artystycznemi. Poemat składa się z kilku luźnych obrazów, nie tłómaczących się ani logiką budowy, ani żadną inną ideą formalną. Obrazy te nie są bynajmniej centrami dramatyczności: to wielosłowne gawędy dialogowane, którym okrasy poetyckiej ma przydawać — na podobieństwo pseudoklasyków — machina metaforyzacji, czerpiąca wyobrażenia z dziedziny oborowo-zwierzęcej. Nieznośna ta maniera nuży i odpycha.

J. P.

NOWA KSIĄŻKA

Okradają nas ze wszystkich stron, a niema nikogo ktoby kradzież nazwał przynajmiej dzierżawą. Wielu korzysta z reform typograficznych, jakie Zwrotnica wprowadziła w swych wydawnictwach, a nawet tak solidne pismo fachowe, jak „Grafika“, nie broni naszego conta. Także uczciwy specjalista, Przecław Smolik, przemilczał ostatnio nasze wysiłki w dziedzinie typografji. W wydanej niedawno pracy „O Książce Pięknej“ pisze: „Książka piękna ma tylko wtedy prawo do swej nazwy, jeśli jest tworem żywym, powstałym pod znakiem rozwoju. Jej forma winna więc przezwyciężyć wszelkie dawne i zużyte formy i dążyć w każdej nowej epoce do nowych środków i sposobów wyrażania się... Współczesny miłośnik i twórca pięnej książki, zwłaszcza w Polsce, nie zadaje sobie wcale trudu i powtarza najczęściej gotowe formy, które wytworzyły ubiegłe wieki, rezygnując w ten sposób już z góry z tej osobliwej i czarującej harmonji, wyrażonej właśnie w książce z wieków ubiegłych, w której treść przyoblekała się we właściwą, jedynie dla danej książki istniejącą i z duchem epoki zgodną formą“. — Słuszny postulat, postawiony tu przez autora, od dawna już realizuje Zwrotnica.

WPŁYW RADJOFONU NA MUZYKĘ

W zapiskach n-ru 8 naszego pisma przytoczyliśmy śmieszne zdanie, jakiem p. Jarosław Iwaszkiewicz, jako krytyk „Kurjera Polskiego“, zaatakował zainteresowanie, jakie wynalazkowi radjofonu okazaliśmy jeszcze w r. 1922. (Zwrotnica nr. 2). Przepowiadając daleko idące pogłębianie się związków między radjofonem a muzyką, nie przypuszczaliśmy, że czas tak szybko przyzna nam słuszność. Nawet u nas zanosi się na to, że warunki radjofoniczne zaczną wywierać wpływ na twórczość muzyczną. W „Muzyce“ (numer 11-12) pisze L. M. Rogowski: „Weźmy grupę smyczków, brzmiącą pozornie zadowalniająco w sali koncertowej — mikrofon wykrywa tak wielkie odchylenia od czystego brzmienia, że cała grupa traci nie tylko połysk i siłę, ale nawet brzmi zupełnie fałszywie. Daje się to zresztą powiedzieć o każdym unisonie w orkiestrze, co już prowadzi do wniosku, że orkiestracja nowa musi być niezmiernie polifoniczna... Jeszcze nieco doświadczeń nad radjofonicznością dźwięków, brzmień i współbrzmień, a zaczniemy dostrzegać, w jak brudnej muzyce pławimy się obecnie, oraz nauczymy się pisać inaczej“.

BOJKOT MALARSKI

Znakomicie zorganizowali krakowscy malarze akcję bojkotową przeciwko tutejszemu „Towarzystwu Przyjaciół Sztuk Pięknych“, znakomicie. W ciągu kilku dni bojkotujący stali się absolutnymi panami sytuacji. Ogół malarzy miejscowych i zamiejscowych przyłączył się do akcji, a dzień otwarcia

wystawy w nowouzyskanym lokalu wykazał dawno niewidzianą frekwencję. Gmach, w którym dotąd prowincjonalny wierszoskryba, p. Antoni Waśkowski, decydował o sprawach, których nie dosięgły jego oczy w chwilach największego nawet wybałuszenia, otwiera daremnie swe bramy: dla inteligentnych Krakowian gmach ten pozostanie zamkniętym.

MALARSTWO DOBY OSTATNIEJ

Warunki wydawnicze naszego pisma sprawiły, że artykuł poniższy, dostarczony nam bardzo dawno, opublikować możemy dopiero obecnie.

Omówienie, które w „Zwrotnicy" (Nr. 8) poświęciłem książce prof. M. Sobeskiego, wywołało obszerną odpowiedź autora („Wiadomości Literackie" Nr. 131). Wprawdzie nierozważny odruch pióra, którym profesor Sobeski usiłował podać w wątpliwość moją fachowość, powinienby skierować moją odpowiedź na drogi, na których nawet dla najmniej wyrobionego czytelnika stałoby się jasnem, że w dziedzinie omawianych zagadnień mógłbym być profesorem profesora, jednakże troska o rzecz samą, a także fakt, że wbrew pewnym rysom nie straciłem jeszcze wiary w dobrą wolę mego oponenta, skłaniają mnie do utrzymania mej odpowiedzi w ramach rzeczowości.

Piszę ponownie o p. Sobeskim jedynie poto, by wskazać na szkodliwość jego stanowiska krytyko-artystycznego. Główna nuta jego książki ma służyć ubogiej piosence opiewającej małość charakteru. Dla p. Sobeskiego, każda stanowcza, wyraźna i konsekwentna postać myśli jest gorsza od myśli chwiejnych, mieszanych i kompromisowych. Dla p. Sobeskiego błędem ekspresjonistycznym nie są jego błędne założenia, lecz jego „krańcowość". Dla p. Sobeskiego kubizm jest najdoskonalszym wtedy, kiedy nie wyraża się w formach jedynie własnych, lecz kiedy pożycza form u innych kierunków. Czy w innych dziedzinach myśli zajmuje prof. Sobeski takie samo stanowisko hermafrodytyczne? W sztuce zachowują miejsce tylko rzeczy bardzo wyraźne.

Stanowisko p. Sobeskiego, widzącego w malarstwie jedynie walkę naturalizmu z antynaturalizmem jest nieprodukcyjne (nie zawiera możliwości dalszego rozwoju), demagogiczne (upraszcza jednostronnie, by usprawiedliwić przesądy tłumu) i podstawowo błędne. Historję malarstwa ujmuje on w sposób mniej więcej taki: do impresjonizmu włącznie malarstwo było naturalistycznem; od Van-Gogha, Gauguina i Matisse'a staje się antynaturalistycznem. Ujęcie takie spowodowało szereg błędów, którychby autor uniknął, gdyby zamiast poddania się najprymitywniejszym uogólnieniom przeprowadził analizę rozwoju formy. Przekonałby się wtedy, że:

1) Renesans i barok nie są czemś tak podobnem, ażeby je wypadało łączyć w jednym zdaniu według następstwa historycznego (str. 5), gdyż cechy formy renesansowej (dekoracyjność ornamentalna, budowa symetryczna, linearyzm, tendencja do jednoplanowości, układ statyczny) wcale nie są podobne do formy barokowej (konstrukcyjność, budowa asymetryczna, częściowy zanik linji konturowej, wielotonalność obrazu, wieloplanowość, dynamizm).

2) Tendencje do wielobarwności były widoczne nie tylko u „wyjątków, jak Claude Lorrain, Turner czy Corot" (str. 5), lecz stanowiły podświadome dążenie wszystkich malarzy twórczych wieku XVIII (Watteau, Fragonnard, Chardin, Gainsborough, Tiepolo, Goya, Constable, Delacroix). Wielobarwność nie dlatego jest zdobyczą wartościową, że lepiej odtwarza naturę, lecz dlatego, że zastąpiła skalę ciemno-jasną baroku, przez skalę barwną XVIII—XIX wieku i przez to wprowadziła na powierzchnię obrazu, zrobiła konstrukcyjnie czynnemi owe plamy ciemne, które w malarstwie barokowem były miejscem martwem i nie miały formy. Przy takiem ujęciu sprawy impresjonizm da się rozumieć nie tylko jako rozwinięcie strony barwnej naturalizmu, lecz — jako udoskonalenie całokształtu **formy plastycznej**.

3) Dualistyczna interpretacja p. Sobeskiego (naturalizm—antynaturalizm) robi malarstwo dzisiejsze dziwnie pozbawionem tradycji, czyni z niego całkowite zaprzeczenie przeszłości. I to wobec ciągłych twierdzeń kubistów o dążeniu do nawiązania zerwanej linji tradycji. Katastrofalizm cechuje zwykle stan naiwnego prymitywizmu myśli. Całkowite zerwanie linji rozwojowej nie istnieje w życiu. Bywa jedynie jej częściowe zaprzeczenie.

4) Rozwój kubizmu sprowadza p. Sobeski do twierdzeń: *a)* kubizm staje się coraz bardziej antynaturalistycznym (str. 29—34), *b)* kubizm przywrócił kompozycjom malarskim logiczną konstrukcyjność, architektoniczną czy inżynierską niemal budowę (str. 40 - 44), *c)* kubizm nie wytworzył nowego systemu form (str. 36). O ile pierwsze twierdzenie znajduje częściowe uzasadnienie w zestawieniu z rzeczywistością, o tyle dwa następne nie zawierają nic — same ogólniki. Bez analizy **formy** kubizmu pustem staje się twierdzenie, że kubizm przywrócił budowę kompozycjom malarskim. Należy określić na czem polega ta budowa, jakie są **systemy budowy** kubizmu, co mają wspólnego z systemami okresów minionych i co wprowadzają nowego. Wypisywanie słów tak niby zrozumiałych i tłomaczących się, jak geometryzowanie, statyka i dynamizm — nic nie tłomaczy, gdyż kwestją główną jest: w jaki sposób dynamizm i statyka tworzą „budowę niemal inżynierską" z kształtów geometrycznych, jaka jest natura tych kształtów (linjowe, płaskie, przestrzenne) i jakie są stosowania dynamiki i statyki. W kwestji tej p. Sobeski niema nic do powiedzenia. Milczy. Co się zaś tyczy twierdzenia, jakoby kubizm nie stworzył nowego systemu form, to trudno; trzeba wyznać, że twierdzenie takie jest pod piórem p. Sobeskiego dowodem conajmniej szalonej odwagi. Bez przeprowadzenia analizy **formy** nikt niema prawa występować z podobnie zuchwałem twierdzeniem, a p. Sobeski analizy takiej nie przeprowadził. Gdyby umiał postąpić inaczej, doszedłby do przekonania, że kubizm nie jest jednolitym systemem formy, że około roku 1916 odbywa się zwrot, że te dwa okresy mimo ich wspólnego antynaturalizmu mają różnicę zasadniczą; że odmiana pierwsza ma formę uderzająco podobną do formy barokowej (Rembrandt, Zurbaran. Murillo, Carawaggio), a więc, że kwestja naturalizmu wcale nie wyczerpuje kwestji formy malarskiej; że jak okres pierwszy kubizmu był ubezprzedmiotowioną postacią malarstwa barokowego, tak również każdy typ malarstwa, każdy jego system formalny może się przejawić w postaci przedmiotowej, jak i bezprzedmiotowej. Z tego dochodzimy do wniosku, że właściwością istotną w plastyce jest forma — ta właśnie forma, o której p. Sobeski w całej swej książce nic nie powiedział, zbył ją ogólnikami — a która decyduje o powstawaniu nowych okresów sztuki. Podobieństwo do natury lub abstrakcyjność jest rzeczą wtórną: same przez się żadnego systemu nie są w stanie wytworzyć i służą jedynie do tego, by postawić widza bezpośrednio wobec formy plastycznej niczem niezamąconej.

W błędach mniejszych książki trwa p. Sobeski nadal:

1) Matisse nie jest ogniwem przejściowem pomiędzy formalizmem impresjonistów a aformią ekspresjonistów, gdyż kształtami rzeczywistości posługuje się nie poto „by wyrazić jej istotę duchową", „odgadywaną zapomocą wzroku duchowego" (str. 9), lecz poto, by dać orkiestrację formy barwnej. Matisse jest malarzem, nie zaś medjum, jak to usiłuje przedstawić zaborczy nacjonalizm krytyki artystycznej niemieckiej, która chce nobilitować impotencję ekspresjonistów przez dodanie im szlachetnych przodków. Nie należy jej zbytnio ufać, ażeby nie wpaść w błąd p. Sobeskiego (str. 8—10) lub p. W. Huzarskiego („Malarstwo nowoczesne"). Mieć więcej krytycyzmu!

2) „Rosjanin" Ż. Segal, pracujący w Niemczech jest bezwątpienia ekspresjonistą. „Rosjanin" M. Szagał, wódz malarstwa narodowego żydowskiego, jest również ekspresjonistą. Przypuszczam, że w najbliższej przyszłości p. Sobeski zaanektuje na rzecz Rosji „rosjanina" Matejkę, „rosjanina" Dantego oraz „rosjanina" Peryklesa. A ja jednak powtarzam, że ekspresjonizm jest właściwością malarstwa niemieckiego.

3) Perspektywa kubistyczna jest perspektywą dośrodkową, gdy perspektywa futurystyczna jest odśrodkowa. Wynika to zresztą z samego założenia futuryzmu, dążącego do zawarcia jaknajwiększej ilości ruchu — dynamizmu w obrazie, co jest osiągalne wtedy, gdy widz widzi cały ruch, odbywający się dokoła niego, czyli patrzy na wszystkie strony jednocześnie. Z tego, że p. Sobeski mógł widzieć w roku 1913

w Rzymie na wystawie futurystów obrazy Carra o perspektywie dośrodkowej — kubistycznej wynika tylko to. że te obrazy miały perspektywę dośrodkową — kubistyczną. Z tego, że Carra był futurystą nie wynika wcale, że jego wszystkie obrazy muszą być futurystyczne.

4) Że „Picasso głosi konieczność powrotu do Ingresa. co nie przeszkadza mu w najlepsze geometryzować" (str. 42), jest powiedzeniem dwustronnem i pozostawiającem zawsze furtkę do odwrotu. Ale Picasso ostatnio prawie wcale nie geometryzuje. Jego obrazy kubistyczne coraz mniej mają geometrji. Około r. 1919 robił dużo rzeczy Ingresujących; ostatnio coraz mniej w miarę rozwijania całkowicie nowej formy kubistycznej. Twierdzenia o odwrocie głównych filarów kubizmu nie będzie p. Sobeski popierał po przejrzeniu chociażby „L'esprit nouveau" „L'effort moderne" „Cahiers d'art".

5) Ponieważ w swej książce p. Sobeski propagował nawrót do neoklasycyzmu, któryby łączył (dwa stołki: tak dobrze przesiadać się z jednego na drugi) zdobycze formalne kubizmu z przedmiotowością i literackością, przeto sądziłem, że i na str. 43 jest mowa o takim właśnie neoklasycyźmie, któremu przeciwstawiłem swoje twierdzenie: „neoklasycyzm jest uboższy w formie, niż kubizm, a więc nie może go pozostawić za sobą". Ponieważ jednak p. Sobeski stwierdza w swoim artykule w „Wiadomościach Literackich", że pisząc o neoklasycyźmie, miał na myśli kubizm abstrakcyjny, przeto z najwyższą radością przychylam się do jego twierdzenia, że neoklasycyzm jest celem, do którego dąży malarstwo dnia dzisiejszego (str. 42). Radość moja jest tem większa, że zidentyfikowanie neoklasycyzmu z kubizmem abstrakcyjnym, dokonane niespodziewanie przez p Sobeskiego w „Wiadomościach Literackich", przekreśla całkowicie wywody jego książki.

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI

PLASTYKA ŚWIECĄCA.

„Der Sturm" (1926, grudzień) zawiera artykuł Rudolfa Blümnera, zajmujący się ciekawym wynalazkiem Nikolausa Brauna. Z rozważań autora przytaczamy szczegóły informacyjne: „Przed kilku laty pokazał Nikolaus Braun, po raz pierwszy w „Sturmie", swe świecące obrazy... Braun stwarza plastykę świecącą, relif świecący, który sam ustanawia swój cień, bo sam ustanawia swe światło, Technicznie są jego prace kompozycjami relifowemi, sporządzonemi przeważnie z drzewa lub metalu, i ujętemi w ramy. Cienie, rzucane przez części relifowo wysterczające, nie pochodzą z przypadkowego i dowolnie zmieniającego się światła zewnętrznego, lecz ze światła samego dzieła, ze światła wprowadzonego w dzieło przez ukryte żarówki elektryczne i rozmieszczonego świadomie i dokładnie. Oświetla się tylko to, co artysta chce oświetlić. Oświetlone części otrzymują swe znaczenie przez stosunek ich stopnia światła do innego stopnia światła i do innej formy światła lub cienia... Ponieważ technicznie wprowadzone światło może być zmieniane, więc konstruktor może przez zmianę oświetlenia różnych części dać w j e d n e j konstrukcji kilka utworów... Świecące dzieła Brauna mogą pojawić się na scenie. Umożliwiają one niemal bezczasowe zmiany sceny, a zarazem otwierają perspektywę w kierunku silniejszego zespolenia wszystkich sztuk, które ujmuje się zbiorową nazwą teatru".

NOWE MIESZKANIE

W lecie tego roku odbędzie się w Stuttgarcie wielka wystawa, poświęcona sprawom nowoczesnego mieszkania. Zarząd wystawy przesłał nam list i i prospekt, które zasługują na uwagę.

List pragnie dowieść, że wystawa ma dwa momenty międzynarodowego znaczenia: 1. autorami budowli, objętych wystawą, są oprócz budowniczych niemieckich także przodujący budowniczowie zagraniczni. 2. wystawa ma wykazać jednakowość wielkomiejskich problemów nowoczesnego budownictwa we wszystkich krajach.

Prospekt zawiera wiele myśli, stanowiących w Polsce kłującą aktualność. Cytujemy niektóre:

„Należałoby mniemać, że obecna nędza mieszkaniowa powinna spowodować czynniki pracujące nad jej usunięciem do gruntownego zajęcia się wszystkiemi nowemi inicjatywami jakie pojawiły się w dziedzinie mieszkaniowej. Potrzeba ta jest jednak mało rozumiana. Ci którzy zajmują się usunięciem nędzy mieszkaniowej, nie widzą możliwości, jakich użycza teraźniejszość i wyrządzają tem wielką szkodę całości gospodarstwa społecznego".

„Szczególnie uledz musi troskliwemu przetworzeniu małe mieszkanie.. Nawet małe pokoje można urządzić wygodnie i sprawić. by czyniły zadość rozwiniętym wymaganiom życiowym. Warunkiem ekonomizacji mieszkania jest wmurowywanie szaf bieliźnianych, kufrów, całego urządzenia kuchennego i t. d.".

„Przemysł budowlany cofał się zbyt długo przed industrjalizacją i normizacją. Zamiast wymagać od inżyniera, chemika i industrji nowych konstrukcji i nowych materjałów dla uzyskania nowych możliwości budowniczych stosowano nowe konstrukcje i materjały jako namiastki starych".

„Najbaczniejszą uwagę należy zwracać na budowę montażową. Przenosi ona pracę z placu budowlanego do fabryki, z której poszczególne części budowy wychodzą gotowe do montażu, tak, że na placu budowlanym w najkrótszym czasie mogą być zmontowane. Ponieważ w tym wypadku schnięcie nie jest już potrzebne, dom może być natychmiast oddany do użytku".

„Warunkiem industrjalizacji pracy budowniczej jest surowa typizacja wszystkich jednostek budowlanych i normizacja wszystkich szczegółów".

„Osiedle wystawowe ma być dowodem przeciwko szeroko rozpowszechnionemu mniemaniu, jakoby industrjalizacja budowy prowadziła koniecznie do zupełnej uniformizacji. Obecne domy mieszkalne wielkich miast są bez wątpienia zuniformowane, czego nie zdoła zataić romantyka ich fasad. Natomiast zadaniem wystawy jest wykazać, że industrjalizacja pracy budowniczej nie równa się gwałceniu jednostki. Przy pomocy typizowanych jednostek budowy i normizowanych szczegółów dadzą się uzyskać różne odmiany z najszerszem uwzględnieniem jednostki. Z jasno określonych i ściśle ustanowionych elementów można składać rozmaite typy domów zależnie od potrzeby mieszkańców, co umożliwia pełnię różnorakich odmian".

„W dziedzinie urządzeń mieszkaniowych uwzględnia wystawa głównie urządzenia, dające się zastosować w skromnych gospodarstwach i przyczyniające się do potanienia kosztów prowadzenia gospodarstwa".

„Swym planem, sposobem przedstawienia rzeczy i wynikami zwraca się wystawa do szerokich mas".

POMYŁKI DRUKARSKIE.

Zwrotnica Nr. 10 str. 236, jest: *O „Królu Rogerze" wystawionej* ma być: *O „Królu Rogerze" operze wystawionej*

Zwrotnica nr. 10 str 237, artykuł „Kwiatki Krakowskie":
wiersz 20, jest: *posiadające o* ma być: *posiadającego*
wiersz 31, jest: *go, bardziej,* ma być: *go bardziej,*
wiersz 34, jest: *Portale miejscowe* ma być: *Portale wejściowe*
wiersz 41, jest: *siłą radczą* ma być: *siłą rodczą*
wiersz 48, jest: *zbyteczność:* ma być: *zbyteczność,*

KLISZE

wykonano w zakładzie graficznym „Z o r z a" w Krakowie.

ROBOTY DRUKARSKIE

wykonano w D r u k a r n i Z w i ą z k o w e j w Krakowie, ul. Mikołajska 13. — Składał i łamał Tadeusz Raźny.

SKŁADANIE UKOŃCZONO 7 marca 1927 r.

1 ZŁOTY

ZWROTNICA

12 CZERWIEC 1927

KIERUNEK: SZTUKA TERAŹNIEJSZOŚCI

REDAKTOR: —————— T. PEIPER
WYDAWCA: —————— PIĄTKA
ADRES: —————— KRAKÓW, Jagiellońska 5
KONTO CZEK.: WARSZAWA, P. K. O. Nr. 152.039

IDEA RYGORU

Data osiągnięta przez dwunastą Zwrotnicę wylicza pięć lat pracy ideotwórczej, podjętej w Polsce przez prawdziwie nową sztukę. Lecz nietylko nową sztukę usprawniły wynalazki ideowe Zwrotnicy, jej zasady sięgają nieraz poza myśl o pięknie po myśl o podstawach kultury teraźniejszości. Drogowskazy jej działalności niezawsze odczytać można bezpośrednio z haseł nazywających je; najlepiej idee o nowem życiu utwierdza sposób ich realizowania w nowej poezji. Z pośród idej, zapalonych przez Zwrotnicę jedna szczególniej zespala się z dążeniami czasu. Dobyta z jądra rzeczywistości społecznej, wyjęta z form nowoczesnej cywilizacji jest główną dźwignią Zwrotnicy na skrzyżowaniu myśli o człowieku współczesnym i jego wyobrażeniu w sztuce. **Węgłową zasadą budowy programowej Zwrotnicy jest idea rygoru.**

Ten sam dogmat celowości i bezwzględnej potrzeby warunkującej obecność każdego elementu, dogmat który wzniósł kościoły nowoczesnej techniki, winien regulować teraźniejszą formę artystyczną. Idea ta rodzi wymóg oszczędności wydatku słownego w poezji; eliminacji wszystkiego, co jest improwizacją i kaprysem gorączki uczuciowej. **Wszystko, co powstaje z nieprzewidzianego namysłem przypadku,** co tem samem rozsadza formę dobraną i wpierw obliczoną, **jest w poezji** lekkomyślną **słabością, zabijającą** poezję. **Niema bardziej szkodliwego snobizmu, niż wiara w t. zw. natchnienie.** Romantyczne teorje o szczytach wzlotów poetyckich: improwizacji i „gadaniu z Bogiem" są przenośnią, uzmysławiającą prostaczkom mozoł wysilonej pracy poetyckiej kryjącej wstydliwie swoje klęski. Dosłowna ich interpretacja byłaby naiwnością.

Centralna idea rygoru, gruntowana już w pierwszych numerach Zwrotnicy, wyodrębnia jej stanowisko w obozie byłego futuryzmu polskiego i wyróżnia ze współczesnego ruchu awangard europejskich. **Anty-futurystyczny***) rygoryzm Zwrotnicy na chwilę tylko zetknął się z futurystami: w momencie, kiedy Zwrotnica rozpoczynała swoją działalność, futuryści byli jedynymi poszukiwaczami nowych wartości artystycznych; Zwrotnica, pojmując swą pracę zbiorowo, mogła ich wciągnąć w swe koło. W dążnościach awangard europejskich wytycza Zwrotnica własną drogę. Bałwochwalstwo przypadku, asocjacjonizm i dekompozycja, będące wspólnym błędem wielu kierunków współczesnych z nadrealizmem na krańcu, odrzucone przez Zwrotnicę, **wyosabniają** nową poezję polską i wyznaczają jej warowne wśród nich miejsce.

Zasada rygoru przeciwstawia intencje Zwrotnicy równie stanowczo tłumnym wyobrażeniom naszej krytyki o „istocie" poezji, a poezję Zwrotnicy przeciwstawia tej wezbranej wodzie, którą zwykło się u nas uważać za świadectwo „natchnienia". Gadatliwy i pretensjonalny opowiadacz o „uczuciach" wciąż jeszcze uchodzi w sądach laików za poetę. Ostrzejsze spojrzenie na tę potoczną lirykę wykazałoby nieprawdopobnie mało wartości, nowych od epoki n. p. Konopnickiej. To samo **gadulstwo liryczne,** ta sama **tromtadracja rytmiczna,** te same nawet **rekwizyty** allegoryj: wiatry (Skamander) i chodzący po ziemi święci i święte (Czartak). Nieartystyczność tego katarynkowania powiększa jeszcze naiwne, przyjmowane na wiarę **hasło: „szczerości" i „prostoty".** W pierwszym z tych postulatów brzmi odległe echo romantycznego ekshibicjonizmu, drugie — okazuje się w rezultatach praktycznych nieobliczalnie szkodliwem. Prowadzi ono bowiem do stopniowej rezygnacji z własnej twórczości językowej i przejęcia wprost, bez trudu oryginalności, mowy powszechnej: gwary ulicy, wsi, koszar; a więc języka, który został ukształtowany przez poetów przeszłych. Tak tedy hasło „prostoty" zawraca okrężną drogą w najlepszym razie do punktu zdobytych już przez poprzedników narzędzi pracy.

Idea rygoru wyklucza mazgajstwo liryczne, czyli t. zw. „uczuciowość" poetycką. T. zw. **„uczucie"** dopuszczane przez niewybrednego czytelnika do łaski współczucia estetycznego jest w poezji tylko **niesmaczną kokieterją,** tem właśnie, co dobrze wychowany mężczyzna umie ukryć. Nietakt i pretensjonalność są „inspiracją" t. zw. poetów lirycznych. Czemże się właściwie różni tekst walczyka od owej liryki „uczuciowościowej" n. p. Tuwima? Taka sama prymitywna śpiewność, taki sam sentymencik i tylko brak krygu „słopiewnego". „Słopiewność" właśnie ma odróżniać formalnie tego rodzaju wiersze od piosenki. Polega ona na onomatopeicznem wyzyskiwaniu słowa i na rzekomo magicznem odczuwaniu jego walorów zmysłowych. O „prostocie" i łatwości takiego stosunku do języka świadczy fakt, że u najgorszych nawet poetów pojawia się on z „dobrym" skutkiem. Formuła rygoru przeciwstawia nieskromności lirycznej — umiar wzruszenia wyrażanego **pośrednio**; formie „płynącej", połatanej zrzadka przenośniami, formę zrównoważoną i statyczną. Technika udająca improwizację natchnieniową rozsypuje utwór poetycki. Wiersz tą metodą napisany jest jak rozciągliwa dowolnie guma o zgrubieniach formy uczepionych w przypadkowych miejscach; jest to właściwie proza **opowiadająca,** przerywana jedynie wersyfikacją. Nieszczery stosunek do poezji, która jest przecież **mową przekształconą,** maskuje się w takich wierszach „prostotą", chwytającą słuchacza „za serce"; kokieteryjną troską, aby nie zmęczyć czytelnika nagromadzeniem walorów formalnych. Pragnienie, aby **utwór czytał się „łatwo",** odbija się na **pisaniu:** ono również **staje się łatwe.** Tak więc rzekoma „szczerość" okazuje się nieszczerością wobec siebie, jako artysty.

Nowa twórczość oparta o fundament rygoru dąży do **równomiernego nasilenia mowy** wartościami poetyckiemi. Odrzucając improwizacyjną wyskokowość jako sposób tworzenia dla tej równowagi formalnej szkodliwy, usiłuje na zasadzie wyboru i celowości tworzyć budowy zwarte jednolicie w każdym punkcie pojęć wiązanych poetycko. Rygoryzm jedną tylko wiarę podziela z niewolnikami „natchnienia": wierzy, że poezja jest mową bogów. Ale znaczy to w istocie coś wręcz odmiennego; znaczy to: poezja jest mową wiecznego odnawiania. **Każde zdanie poetyckie winno być niezwykłe; każde skojarzenie wyobrażeń musi być wynalazkiem.** Wszelka nierówność formalna jest szkodliwa: psuje funkcjonalną budowę utworu; ergo: wytrąca współtwórczość wizyjną czytelnika ze stanu olśnienia. Dynamizm, pojęty jako wyraz sił nierównych, okazuje się z tego stanowiska wadliwy. Statyzm, równowaga sił, nie usuwa bynajmniej **wrażenia** siły; przeciwnie: utrwala je dzięki ciągłej obecności równomiernego napięcia.

Z ideą rygoru łączy się zwarcie **zasada pośredniości** uczuciowej w poezji. Nieszczerość wobec rzemiosła poetyckiego wytworzyła nietrafną pretensję, że poezja ma wyrażać stany uczuciowe bezpośrednio, oddawać je na gorąco, przyłapywać niejako poetę na wzruszeniach teatralizowanych. Dążność do bezpośredniości uczucia jest **sprzeczna z hiperboliczną istotą poezji;** bezpośrednim wyrazem uczucia może być bowiem jedynie jęk lub okrzyk. Już sama dążność do harmonji wszystkich elementów dzieła domaga się zerwania z przesądem bezpośredniego wyrażania uczucia — elementu kapryśnego i zmiennego. Uczucie przekształcone przez poezję rygoru traci swój bodziec doraźności i płynności; staje się podobnie obojętnym materjałem kształtowania poetyckiego, jak kamień i żelazo w konstrukcji inżynierskiej. I podobnie, jak w budowie architektonicznej — nie materjał, ale obrobienie materjału i sposób budowy wywołuje wzruszenie estetyczne. Poemat o kamieniu może wyrażać silniejsze uczucie gniewu, niż wiersz nawołujący do rzezi. **Uczucie w poezji jest produktem rzemiosła poetyckiego.**

---

*) Trzeba rzecz jeszcze jaśniej powiedzieć. Zwrotnica nigdy futurystyczną nie była, mimo, iż kilku futurystów w niej współpracowało. W Nrze 6-tym, poświęconym w całości futuryzmowi, redaktor pisma opublikował obszerny artykuł, w którym przeciwstawił się zasadniczo programowi futurystycznemu, a uznał w nim jedynie walkę z muzealnością. A jednak nasze głuche społeczeństwo nie przestaje nas utożsamiać z futurystami.

Idea rygoru w poezji prowadzi również do **szczerości wobec zagadnienia pracy.** Na przeświadczeniu o **wysiłku** poetyckim umocować można równouprawnienie trudu poetyckiego wśród innych działów pracy. Niewiara w skuteczność własnych środków poetyckich jest w pracy poetyckiej lekceważeniem wszelkiej pracy lub naiwnie społecznikowskiem przecenianiem pewnych rodzajów pracy. Wiara w rzetelność trudu artystycznego sprowadza poezję na grunt rzeczywisości społecznej. **Niema żadnego uprawnionego powodu, aby poezję wyłączać z kręgu zawodów równie wynalazczynch, jak elektrotechnictwo i równie trudnych jak akrobatyka.** Napisanie dobrego poematu jest taką samą twórczą pracą jak zrobienie **pierwszego** buta. A zrobienie pierwszego buta było odkryciem, którego bohaterstwo równa się odkryciu Ameryki.

W tym węźle rozumowania łączy się idea rygoru w estetyce z ideą społecznej użyteczności. Troska o ustrzeżenie zagadnień estetycznych od dydaktyki publicystycznej, uważanej u nas zwykle za najważniejszy związek sztuki z życiem, stała zawsze na straży prac Zwrotnicowych nad budową nowego stylu poetyckiego. Organizując język, stwarzając nowe związki wyobrażeń, wznosząc zwarte budowy poematowe, przysługuje się poezja społeczeństwu jako **czułe narzędzie myślenia.** Czułość — ma tutaj znaczenie pierwotne: myślenie poetyckie jest myśleniem zapalającem uczucie.

JULJAN PRZYBOŚ

FLASZKA

Stół wygłaskał ze siebie melodję o potoczystych biodrach,
walec który śpiewa i, pieśń gospodarna i zdrowa,
zliczonymi krokami mknie w trzon ostatniego tonu.

Hi! nic które dźwiga ciężary: cień! On? Tu.
Ciekłym trapezem sączącym się z mięsa stołu
dźwiga na sobie — Państwo widzą? — szklanne koło,
które łukiem obławnym zagarnia stopy kopuły,
Państwo widzą jak słodkiej, tak słodkiej że ckliwej napoły;
żadne w niej się, żadne, puchliny nie wiklą,
a ta kopuła, nie jak inne, a ta kopuła jest dnem tylko.
Walec opina to śpiewem i, pieśń gospodarna i zdrowa,
zwinnemi linjami przelewa swe potoczyste biodra
w szyjkę, która, jątrząc okno, pręt powierzchnię wody,
zwartym kształtem snuje dźwięk stały, do trwania gotowy,
uzbrojona w kilka centymetrów, jak w najwonniejsze pachnidło.
Tej woni finałowy akord pieszczotliwie biorę w dłonie,
i opuszkami palców wielbię jej posłuszne kształty.

We flaszkę wcedził się koczowniczy blask, tak żółty
jak płatki uszne zawistnych po każdej dobrej książce.
Światło nieb szturcha linje; ulicznicze; łobuzujące.
Ta szyjka, na zmiennej toni okna pręt stały, do trwania gotowy,
cieniuje się pasami chwiejnymi, niczem kręty wart wody;
ale skaczą jej bryzgi! niechto! Państwo widzą:
boże światło jest niechlujne; jest rozczochraną dziewą.
O: w walcu który toczy pieśń zliczoną i zdrową,
żyły lśnień drą się wzajemnie nieregulowaną chorobą.
Tylko na kopule dna coś, co Tu lśni światło z innego udoju,
czerwone i równe, jak w nocy tarcza oddalającego się tramwaju,
wplotło się we własne granice i temi granicami tli się,
poeta w kwitnących więzach swej okrągłej myśli.
Lecz niżej kłaki mroku, golone cięciami świateł,
częstują szklanne koło swarem swego świata
i słaniają się w żółty cień, wśród szczerych kształtów gnojna luka,

Państwo może sądzą, że w mojej flaszce jest wódka?
Wiem że są ciecze których krople wylęgają światy. Lecz jak kto;
ja i ze szkła wydoję wódkę. Pozatem wolę laktol.

TADEUSZ PEIPER

KALENDARZ

Wachlarz z białych kwadratów,
Druk obietnic drzewnego papieru,
Ty i ja w mieszkaniu liczb,
Parzystych i samotnych jak niektóre
Oczekiwania. Rzadki sygnał szkarłatu,
Spływa na codzienność czarnego lakieru,
I jest świętem w pudle tajemnic
Czerwonych dni. Czytamy liczby, które
Mówią kształtem jak pianie
Kogutów ze strzępionych
Wspomnień nocy, — zapomnianych drgnień.
Wczoraj czy kiedyś wstało jakieś czcze kochanie.
Na brzegu kartki kalendarza oznaczony
Ołówkowym krzyżykiem — ten jeden dzień.

W KLASZTORZE

Wypłynęłam na wodę w klasztornej studni,
A usta księdza dawały mój każdy dzień
Magice ksiąg, drukowanych na skórze.
Wyblakłem widmem z dwunastu nisz
Bełkotałam modlitwę zbutwiałej trumnie
Z czaszką, rozchichotaną wapnem białych lśnień
Zarazy Nawet kasztan mówił, że umrę
Rdzą swych rąk; i pleśnią pluł stary krzyż,
Brat grzesznego mnicha, suchotnika.
Tylko litery łacińskie były jasne,
Jak moja blada twarz za woalem
Z dłoni siostry mej, zakonnicy
Wpatrzonej w grymas męczennika
W butach. Powietrze gęste i senne
Niosło śmierć, tlejącą niezdrowym opalem.
Później ja zgasłam na gromnicy.

MILA ELIN

DEFORMACJA W KUBIŹMIE

Kiedy kubizm rozpoczął swe oddziaływanie na malarskie poczucie plastyczne, zmieniając światopogląd malarza i prawa malarskie, krytyka wystąpiła z najzacieklejszymi atakami, a wśród społeczeństwa wybuchły gwałtowne spory. Kubizm był wstrząśnieniem wulkanicznem, w następstwie którego świat przedmiotowy rozpadł się na swe elementy. Zniknięcie obrazu przedmiotu spowodowało alarm, bo widziano w tem zgubę sztuki i jej koniec.

■

Dla społeczeństwa i krytyki ówczesnej obrazy kubistyczne miały wygląd powierzchni pokrytej w różnych kierunkach elementami przedmiotów. Ponieważ przedmiot, traktowany przez kubistę, niedawał się ująć widzowi, więc krytyka w gruby sposób zaczęła podejrzywać kubistów o nienormalność umysłową, a nadto doktorowie psychiatrzy (szczególnie w Rosji) dowodzili, że obrazy kubistów są rezultatem choroby centrum mózgowego, którego funkcją jest utrzymywanie całości przedmiotu w wyobrażeniu malarza. Zależnie od zdrowia czy choroby tego centrum mózgowego jedni malarze mieliby wyrażać dokładnie przedmiot w jego normalnym kształcie, drudzy nie byliby w stanie utrzymać w całości wszystkich elementów przedmiotu.

W analizie, dowodzącej nienormalności kubistów, posługiwano się rysunkami ludzi znajdujących się w szpitalach psychiatrycznych i chorych na schizofrenię, chorobę umysłową, w której ścisłe dla zdrowego człowieka granice przedmiotów zacierają się, przedmioty kawałkują się lub zespalają się w nowe kompleksy.

Społeczeństwo było zupełnie upewnione, a sami psychiatrzy zupełnie przekonani, że rysunki kubistów i ludzi chorych są jednem i temsamem. Ja zaś byłem i jestem zdania, że kubista był i jest zdrów i niema nic wspólnego z chorym człowiekiem. Dowód jest bardzo prosty. Kubista może każdej chwili narysować przedmiot w całkowitym jego kształcie, czego oczywiście nie potrafi zrobić człowiek chory, a chyba nie można twierdzić, że mózg owego malarza jest chory i że tylko na minutę powraca do zdrowia. Zatem twierdzenia psychiatrów o kubiźmie są nieprawdziwe.

■

Jest jeszcze inna sprawa w związku z deformowaniem przedmiotów przez kubizm. Otóż chcę wyjaśnić, że termin „deformacja" trzeba rozumieć jako deformowanie nie przedmiotu, lecz deformowanie malarskich elementów znajdujących się w przedmiocie. Deformowanie to odbywa się według czysto plastycznych malarskich praw, w następstwie czego powstaje na płótnie nowy stosunek i porządek tych elementów.

W takiem kubistycznem deformowaniu nie można szukać istoty przedmiotu, a tylko istoty czystej malarskości barwnej.

■

Plastyk prawdziwy nigdy nie będzie rozpatrywał przedmiotów ze strony ich utylitarnej wartości; na odwrót wszystkie te utylitarne wartości będzie naginał do formy wynikającej z praw plastycznych.

Przykład. Konstruktywizm jest kierunkiem, głoszonym przez byłych malarzy plastycznych, którzy uznają teraz tylko wartości utylitarne, a sztukę usuwają jako zbyteczną. To stanowisko doprowadziło rosyjskich konstruktywistów do wyrabiania łóżek, pieców i innych przedmiotów użytkowych. Patrząc na to uśmiechałem się i mówiłem, że aby dojść do jaknajlepszych przedmiotów tego rodzaju, wystarczy zaglądnąć do bylejakiego katalogu bylejakiej fabryki amerykańskiej.

■

Rozpatrując skrzypce widzimy że stosunek różnych ich części wynika z praw technicznych w ich czysto utylitarnem znaczeniu.

Przed malarzem plastykiem stało pytanie, czy ów stosunek form jest zgodny z prawami plastycznemi czy nie. Odpowiedź była jasna: że stosunek ten może być czasem zgodny, lecz ogranicza się to tylko do kilku części, a nieda się odnaleźć we wszystkich częściach przedmiotu.

Więc słuchając głosu czysto plastycznych praw, zrozumiano, że stosunki form mogą być inne na obrazie niż w przedmiocie i w tem odmiennem rozplanowaniu elementy przedmiotu uzyskują czysto plastyczne znaczenie.

W kubiźmie głos ten był wysłuchany tak wyraźnie jak nigdzie gdzieindziej i dlatego nigdzie prawa plastyczne nie ujawniły się z taką siłą jak w kubiźmie.

Na załączonej tablicy widzimy na ryc. 1-ej skrzypce wykonane według praw technicznych, a na dalszych stopniowe zmiany, dokonane w stosunkach elementów celem nadania tym stosunkom porządku zgodnego z prawami plastycznemi, a opierającego się na kontrastowych przeciwstawieniach form. Na ostatniej rycinie widzimy, że już elementów przedmiotu prawie niema. Elementy przedmiotowe rozpuściły się, jeśli można tak powiedzieć, w chemicznych prawach plastycznych i przyjęły nową postać, postać malarską. W tym obrazie widz niech już nie szuka postaci przedmiotów, a tylko kształtów plastycznej malarskości. Ostatnia rycina pokazuje już nowy stosunek elementów w obrazie. Po tej rycinie następuje już suprematyzm bezprzedmiotowy.

KAZIMIERZ MALEWICZ

W BAUHAUSIE

Bauhaus, ten w Dessau. Poprzednio siedzibą jego był Weimar, gdzie utrzymywał się funduszami rządowemi. Kiedy jednak władza dostała się w ręce prawicy, cofnięto zasiłki i Bauhaus uległ zamknięciu. Profesorowie pozostali bez pracy, uczniowie bez nauki. Żadna szkoła Niemiec żadnemu z profesorów Bauhausu nie dała możności nauczania. Dopiero miasto Dessau, rządzone przez socjalistów i mieszczańskich demokratów, powołało ich na swą ziemię, biorąc na siebie koszta budowy i utrzymania tego instytutu.

Więc do Dessau. Z Berlina zwykłym pociągiem trzy godziny. Jesteśmy na miejscu o piątej wieczorem. Już nogi, które widzi się na schodach dworcowego tunelu, zapowiadają prowincję. Lecz nie jest to prowincja pruska. Miasta pruskie ukazują różnice liczbowe bez różnic treściowych. Tutaj prawie niema berlina. Jesteśmy w rezydencji księstwa anhalckiego. Małe domki jednopiętrowe i dwupiętrowe, jakby z krakowskiej ulicy Szewskiej lub warszawskiej Elektoralnej. Na obwodzie miasta tryskają długą czerwienią kominy. Jesteśmy w jednem z ognisk środkowo-niemieckiego rewiru węglowego.

Kawiarnia. Frankfurckie wyrstle. Dla Malewicza trzy herbaty. Daremny telefon do Kandinskyego. Spacer. Stacja przed każdem jaśniejszem oknem wystawowem. Wzdychania Malewicza do płaszczów, obrusów i kuferków. Żartem kupujemy łóżko. Znowu daremny telefon do Kandinskyego. Znowu wychodzimy na ulicę. Psiakrew deszcz.

Niema co czekać. Trzeba zatelefonować do Gropiusa dyrektora Bauhausu. Wchodzimy do kawiarni. Telefonuję. Jest! Bardzo się cieszy, ofiarowuje nocleg w swym domu, podjeżdża pod kawiarnię dyrektorskiem autem. Szlachetna twarz, omotana zmęczeniem, napięta prawdą.

Jesteśmy u niego. Pokój przyjęć. Jedna ściana utworzona przez kotarę z cienkiego piaskowego materjału, za którą — jak nazajutrz miało się okazać — znajduje się część jadalniana, komunikująca się bezpośrednio z kuchnią za pomocą rozsuwalnego okienka. Ubarwienie ścian w najściślejszej zależności od rozczłonowania architektonicznego przestrzeni. Zgodnie z podziałem wnętrza na dwie części powała podzielona na dwa prostokątne pola barwne. Jedno z nich czarne. Zlewana mlecznem światłem poziomych lamp, czerń ta ochładza salę spokojem. W granicach jednego członu architektonicznego powierzchnie jednostajne. Wszędzie tendencja do uzyskania jaknajdalej idącej gładkości ścian. Żadnych szaf; wszystko w ścianach. Nawet etażera z książkami którą właśnie mam przed sobą, razi gospodarza domu, rozmyślającego już nad sposobem ukrycia tego sprzętu. Siedzimy wygodnie w krzesłach, które należałoby nazwać aparatami do siedzenia. Kształty ich są chyba najdalszym odskokiem od znanych dotąd kształtów tego mebla. Przypominają przyrządy medyczne. Już to nasuwa myśl, że fizjologja ciała ludzkiego była tu źródłem inspiracji. Istotnie. Na szkielecie ze stalowej niklowanej rury rozpięte są podatne podpory i oparcia, których rozmieszczenie ścisła wymyślność podporządkowała potrzebom siedzącego ciała. Siedzimy wygodnie, bardzo wygodnie. Wchodzi urocza pani Gropiusowa, o oczach i ustach wybranych z najlepszego zbioru. Mówimy o krzesłach. Lekkim ruchem ręki pani Gropiusowa przysuwa moje krzesło do kanapy na której siedzi. Niestety tylko po to, aby wykazać łatwą jego przenośność.

Przyjechaliśmy w pierwszy dzień feryj wielkanocnych. Wielu profesorów wyjechało z Dessau. Tych, którzy pozostali, wzywa telefonicznie Gropius. Już zaczynają się schodzić. Pierwszy zjawia się Węgier Moholy-Nagy malarz, a równocześnie fotoformator*). Twarz jego pomniejszają zęby, które odsłania szeroko, gdy mówi. Kilka chwil po nim wchodzi Szwajcar Mayer, architekt. Zdrowa twarz majstra. Wszyscy interesują się bardzo Malewiczem. Jednym z pierwszych profesorów Bauhausu był Lissicky, uczeń Malewicza, który wiele opowiadał tu o swym nauczycielu, tłomaczył jego artykuły i rozpowszechniał jego idee. Dokoła nazwiska Malewicza gnie się w Bauhausie ukłon szacunku. Fotelowa odległość pomiędzy nim a zebranymi tu artystami nie zabiła jednak odległości między Leningradem a Dessau: Malewicz nie mówi ani po niemiecku ani po francusku. Tym faktem rośnie zainteresowanie dla jego osoby.

Po skrzyżowaniu wiadomości osobistych rozmowa zmierza ku konfrontacji idej. Malewicz rozróżnia między architekturą a architektoniką; pierwsza ma cele użytkowe, druga czysto-artystyczne. Architektonika produkuje twory, w których chodzi jedynie o artystyczne związki form przestrzennych; nie liczy się z tem, że ktoś będzie jej dzieła zamieszkiwał (i dlatego nie zajmuje się n. p. rozkładem drzwi; jeśli bierze w rachubę rozkład okien, to tylko dlatego, że światło wpływa na plastyczność form przestrzennych) Gropius który w odróżnieniu do plastyka Malewicza jest zawodowym architektem, stawia sobie inne cele. Dla niego sposób budowy zależy najściślej od funkcji budynku; istota budynku decyduje o technice budowania, a technika budowania decyduje o kształcie budynku.

Jednakże Malewicz cieszyłby się gdyby budowniczowie budowali gmachy według jego modeli plastycznych. Dziwne. Coś co było stworzonem dla pewnego celu, ma służyć innemu celowi! System form przestrzennych, zestawiony dla celów czysto artystycznych, ma spełniać zadania przedmiotu użytkowego! Pewne wyjaśnienie tej sprzeczności daje anegdota, którą Malewicz opowiadał nazajutrz przy obiedzie: Pewnego razu dla zabawy rozciął filiżankę prostopadle na dwie części. Było to w okresie niedostatku pieniężnego; dostał burę od żony. Ale część filiżanki, opatrzona uchem, podobała mu się bardzo, więc zachował ją. Pewnego dnia nie znalazł jej na miejscu, na którem ją zostawił. Żona używała jej do przesypywania mąki czy cukru. Ta anegdota miała dowodzić tego, że coś, co nie było stworzone z myślą o użytkowości, może okazać się przedmiotem użytkowym. Gropius wysłuchał anegdoty i nic nie odpowiedział. A przecież można było odeprzeć, że blaszana szufelka jest przy przesypywaniu mąki wygodniejsza niż połowa filiżanki. Należy pamiętać, że jesteśmy w świecie rzeczy. Obowiązują tu inne prawa niż w świecie sztuki. Niewątpliwie dzieła sztuki, nawet jaknajwyłączniej podporządkowane prawom czystej sztuki, zasilają magazyny zbiorowej energji witalnej dzięki rozgałęzieniom, właściwym naturze idej. Poemat, choćby najbardziej „oderwany od życia“, służy życiu, o ile jest dobrym poematem **). Należy jednak uwzględnić, że architektura przenosi nas w świat rzeczy. Jak pierwszym celem dzieła sztuki jest władza wzbudzania wzruszeń artystycznych, tak pierwszym celem rzeczy użytkowej jest jej używalność. Życie rzeczy rozpoczyna się z jej użyciem. Jak każdy twór ludzki, rzecz spełnia swe zadanie, jeśli spełnia je jaknajlepiej. By spełniać je jaknajlepiej musi korzystać ze wszystkich środków których użycza teraźniejszość.

Lecz Malewicz nie uznaje danych czasu. Kilka dni przed wyjazdem do Dessau byliśmy z wizytą u architekta niemiec-

*) W lecie roku 1923 siedzieliśmy w kilka osób na terasie krakowskiej Esplanady. Na stole stało puste naczynie, jeszcze nieuprzątnięte przez służbę. Ze spodków, filiżanek, szklanek i łyżek ułożył ktoś budowlę, która podobała się ogólnie. Wówczas Bruno Jasieński wyraził zdanie, że wobec piękna przedmiotów użytkowych zbyteczną staje się sztuka plastyczna. Sprzeciwiwszy się temu, namawiałem do sfotografowania owej budowli naczyniowej, a potem proponowałem tworzenie z różnych nowoczesnych przedmiotów kompozycyj analogicznych, przeznaczonych do fotografowania i uwzględniających walory fotograficzne. Wśród malarzy znalazł się jeden, który zapalił się do tej idei i podjął się metodycznej jej realizacji. Uznaliśmy, że otwiera się przed nami nowa dziedzina twórczości i w ogniach zapału zaczęliśmy szukać dla niej nazwy; nie czekając długo, ochrzciliśmy ją mianem fotoformji, jej twór nazwaliśmy fotoformą, a twórcę fotoformatorem. Po pierwszych pracach naszego fotoformatora, wykonanych w najniekorzystniejszych warunkach, a jednak zapowiadających ciekawe wyniki, dowiedzieliśmy się, że w Paryżu Man Ray robi „coś podobnnego“. To tak zraziło naszego fotoformatora, że prace swe przerwał. Później okazało się, że Man Rayowi chodzi głównie o grę światła, i że daje on w swych kompozycjach kształty bezprzedmiotowe, podczas gdy fotoformia miała utrwalać nowoczesne przedmioty i piękne kompozycje z nich utworzone. Stawiając obok fotografowanych pejsażów fotografowane kompozycje przedmiotowe, miała w świecie wzruszeniowym dzisiejszego człowieka równouprawnić z pięknem przyrody piękno wytworów cywilizacji. Lecz trudno. Pracy, porzuconej przez naszego fotoformatora, nie podjął już w Polsce nikt. Tymazasem zagranica innemi drogami i z lepszymi wynikami szła w podobnym kierunku.

**) Por. artykuł: „Także inaczej“, Zwrotnica nr. 7.

kiego, Mies von der Rohe. Malewicz wywodził, że architektura, podobnie jak sztuki stosowane i sztuka wogóle, rozwija się wyłącznie pod wpływem ideji estetycznych, bez udziału czynników historycznych (społecznych, ekonomicznych czy innych). Mówił, że budował modele architektoniczne, złożone z nowych elementów budowlanych, lecz zbudowane według systemu gotyckiego. Mies zauważył, że przecież te budowy gotyckie dzisiaj w naszych czasach nie mogą się na nic przydać. „Kto wie!" odrzekł Malewicz, a odpowiedź jego skwalifikowało towarzystwo jako niezwykle ciekawą („Ausserordentlich interesant"). Potem mówił, że kształt mebli nie zmieniałby się gdyby nie zmieniały się idee estetyczne. Mies przeciwstawił mu się twierdzeniem, że np. krzesło dzisiejsze musi zmieniać się, bo człowiek uprawiający sporty siedzi inaczej niż dawny człowiek. Ja — zatrzymując się na terenie potrzeb organizmu, obranym przez mego poprzednika — wskazałem na to, że kształt krzesła będzie ulegał zmianom, m. in. także zależnie od poglądów medycyny choćby tylko na proces oddychania lub trawienia, a więc — przyjąwszy ogólność związku idej naukowych — będzie zależał od nauki wogóle. Wspomniałem także o widocznym wpływie bakterjologji na sposób urządzania wnętrz mieszkaniowych.

Rozmowa, która służyła tylko wzajemnemu poznawaniu się, była przelewaniem pełnego w pełne. Sprawy sporne były nadmiarem, więc kapały w milczenie. Wystarczało, że się pojawiały.

Gropius telefonuje do Kandińskyego. Już jest w drodze. Można było spodziewać się jakiegoś zaciekawionego, jeśli nie gorącego, przywitania między tym Rosjaninem pracującym w Niemczech a tym Polakiem pracującym w Rosji. Lecz nie. Kandińsky skąpym ruchem ręki strącił chwilę na podłogę, gdzie wkrótce nie pozostało z niej śladu. Zawiodła nawet nadzieja, że Kandińsky na jakiś przynajmniej czas będzie mógł mnie zastąpić w nudnej robocie tłomacza. Z rosyjskiej rozmowy z Malewiczem tłomaczył Kandińsky tylko to, co usprawiedliwiało jego (Kandińskyego) świeże niepowodzenia w Rosji.

Godzina dwunasta. Spać! Rozchodzimy się. Gropiusowie oprowadzają nas jeszcze po swem mieszkaniu. Gładkie i lśniące, jakby zrobione z niezłomnej porcelany. Na pierwszem piętrze pokój gościnny. Na ucho: dwa stare łóżka.

Nazajutrz zwiedzanie Bauhausu. Zabudowania rozpadają się na szkołę zawodową, warsztaty laboratoryjne i mieszkania dla uczniów. Istotną część Bauhausu stanowią warsztaty, poświęcone pracom metalowym, stolarskim, budownictwu, malarstwu ściennemu. Wygląd całości zachwycający. Niezwykłe efekty form i działania materjałów. Z każdej strony inne widowisko wiązań. Gdyby jeszcze trzeba było dowodu na epokową wartość czynów nowej sztuki, tu jest ten dowód. Jest z żelaza, żelazo-betonu i szkła.

Bauhaus jest szkołą kształtowania. Poprzez naukę o formach, poprzez umiejętności rzemieślnicze i techniczne prowadzi swych uczniów do budowy domów i sporządzania urządzeń domowych oraz do projektowania modelów-typów dla przemysłu i rękodzieła. Związek nauki malarstwa stalugowego z innymi celami naukowymi Bauhausu nie jest dość jasny. Kiedy pokazują nam prace uczniów w papierze, rozumiemy ich rolę, nawet wtedy kiedy nie mają żadnego znaczenia użytkowego. Chodzi o poznawanie praw materjału. Tworząc z określonego kawałka papieru dowolne twory, z warunkiem, że nie wolno pozostawić bez zużytkowania ani skrawka, uczeń wżywa się w nowoczesną zasadę oszczędzania materjału, a równocześnie uczy się poznawać właściwości materjału. A nauka malarstwa?

Wyłania się sprawa wpływu form artystycznych na formy produktów techniki. Czy sztuka powinna wpływać na formy wytworów fabrycznych czy też powinna pozostawić je prawom, normującym produkcję techniczną? Każdy, kto uwzględnia dane czasu, ujrzy tę sprawę w zależności od czasu. Stanowisko bezczasowe Malewicza prowadzi i tutaj do pomyłek; twierdzenie jakoby wystarczało wziąć ilustrowany katalog wyrobów amerykańskich, aby sprawę kształtu wyrobów fabrycznych rozwiązać, nie uwzględnia ani fazy industrjalizacji ani całokształtu warunków życiowych w jakich znajduje się obecnie Polska czy Rosja. Wyroby Stanów Zjednoczonych znajdują się w najbardziej poddańczej zależności od stanu tamtejszego przemysłu. W krajach o znacznie niższym rozwoju przemysłowym przemysł nie potrafi ich wytworzyć, a życie nie potrafi ich zużyć. Tu druga uwaga również natury czasowej. W krajach o nizkiem uprzemysłowieniu, w krajach gdzie logika produkcji przemysłowej nie osiągnęła jeszcze stopnia czystości, na wytworach technik znać jeszcze wpływy rękodzieła i upodobań artystycznych z epoki rękodzieła. Z temi upodobaniami walczyć może skutecznie sztuka teraźniejszości. Trzeba jednak pamiętać, że sztuka teraźniejszości to nie jest to samo co sztuka współczesna. Współczesność jest pojęciem kalendarzowem, teraźniejszość jest pojęciem fizjognomicznem. Ci którzy teraźniejszość mieszają ze współpczesnością, mówią o teraźniejszości która jest sobą z nazwiska; ja zaś mówię o teraźniejszości, która jest sobą z rysopisu. Czyż trzeba dodawać, że w rysopisie tym główne znaczenie ma dla mnie rubryka „znaków szczególnych"? Wpływając na wygląd wyrobów fabrycznych i eliminując pozostałości dawnych wpływów artystycznych, sztuka teraźniejszości może zbliżyć produkcję maszynową do jej własnego ducha. Z czasem przy postępującem uprzemysłowieniu prawa amortyzacji i wydajności pracy, imperatywy maszyny i chemji, związane w nierozerwalny węzeł konieczności, nie będą mogły zapewne dopuszczać głosu czynników artystycznych i zapewne głos ten będzie już zbyteczny. Czy przy uwzględnieniu obecnego rozwoju przemysłowego Niemiec Bauhaus odgrywa już rolę spóźnioną, czy też nie, nie wiem. Trzebaby lepiej znać Niemcy. Dla Po'aka jest on jednak jeszcze ciągle wyspą snów.

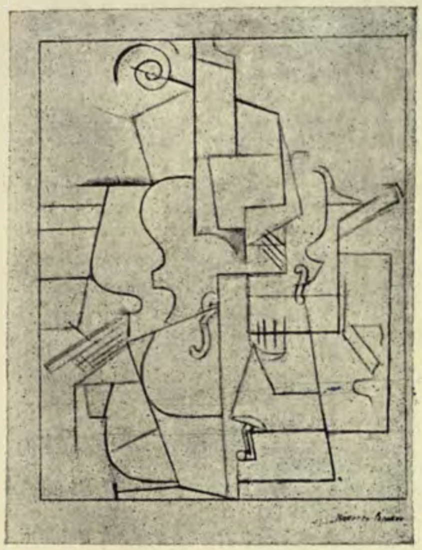
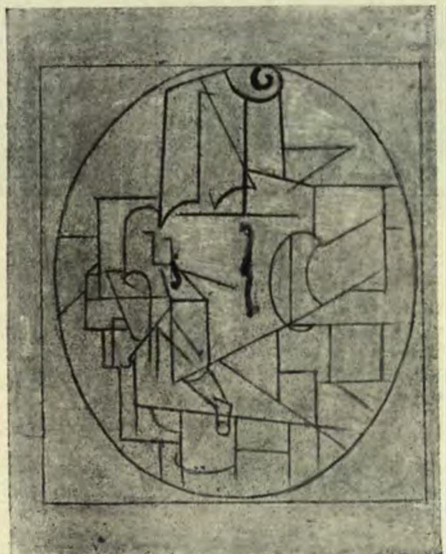
Do Bauhausu należą także domy profesorów, wybudowane również przez miasto i będące jego własnością. Leżą w ustronnej alei, poza obrębem gmachów instytutowych, oddzielone od nich sporą połacią miasta. Sciany ich są białą jasnością wśród zielonej jasności trawników i drzew. Płaskie dachy, zamykające je linją poziomą, tulą je radośnie do ziemi. Okna szukają światła tam gdzie chcą je znaleźć. Cień łapią wypusty. Na platformach i terasach usługują powietrze i ciepło. Pierwszy raz widzę nową architekturę nie na ilustracji, lecz w jej zachwycającem istnieniu materjalnem. Rozglądam się, cieszę się, a pod podziwem i pod radością odczuwam w sobie pęcznienie jakiegoś szczególnego zadowolenia, które początkowo nie jest mi jasne. Pęcznieje, pęcznieje i No tak, już je rozumiem. Zadowolenie osobiste. Powinowactwo między rytmem tej architektury a rytmem mojej poezji. Jak u mnie rytm spełnia funkcję literacką, tak tu spełnia funkcję budowniczą. Okna nie są rozmieszczone według „stóp" z góry przyjętych ani nie folgują „verslibrystycznej" swobodzie, lecz rozmieszczenie ich jest srogo podporządkowane logice budowy. Tensam rytm w stosunkach brył i powierzchni. „Rytm własny", o którym mówię w „Nowych Ustach" (str. 43 – 44) możnaby mutatis mutandis zastosować do tej architektury. W niej też znajduje on nowe uzasadnienie. Aaaa.

Po obiedzie u Gropiusów jazda do Törten, gdzie Gropius buduje osiedle robotnicze. Dwa długie rzędy domków z których każdy zawiera cztery małe izby i stanowi jedno mieszkanie. Nowoczesny serjowy system budowy zredukował koszta do tego stopnia, że robotnik, który płaci z góry 1.000 Mr, a potem opłaca normalny czynsz, staje się po upływie 15-tu lat właścicielem zamieszkiwanego domku.

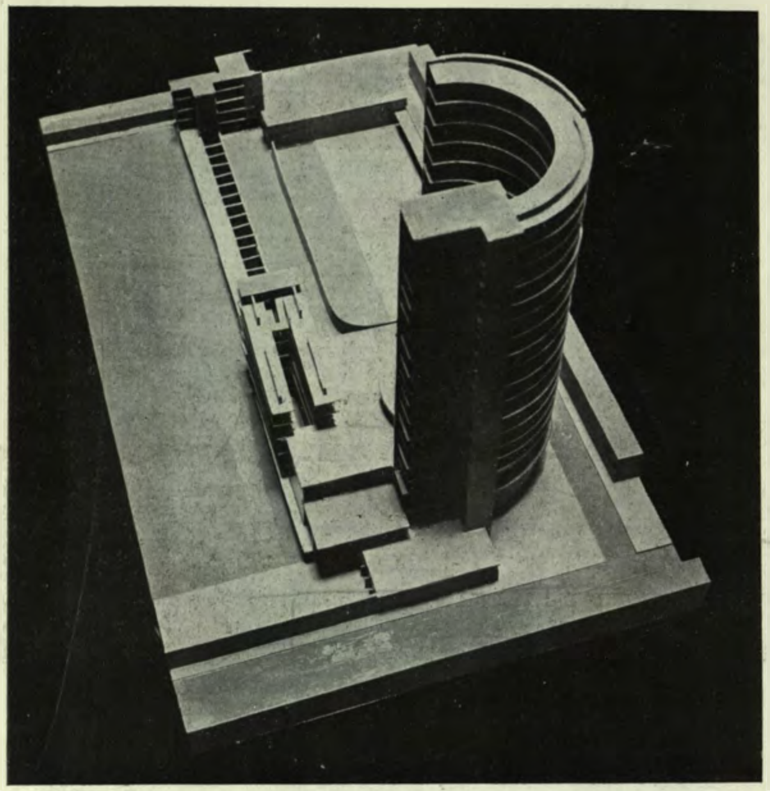
Osiedle w Törten ma dla nas tyle nowości, że rezygnujemy z herbaty z którą czeka na nas Kandińsky. Wracamy do Dessau pół godziny przed odejściem naszego pociągu. Ostatnie pożegnania w Bauhausie. Skok do pracowni Kandińskyego. Wychodzimy. Pani Kandińska pragnie pokazać mieszkanie, „urządzone z uwzględnieniem kryterjów malarskich". Co tu robić? Pociąg! Propozycja pojawia się po raz drugi. Malewicz nie słyszy, ja słyszę. Trudno. „Czy chciałbym oglądnąć mieszkanie? Z największą przyjemnością". Oglądam, podziwiam, wzdycham. Potem pozwalam już sobie wypaść szybko do sieni i pchać Malewicza do auta. Pociąg!

TADEUSZ PEIPER

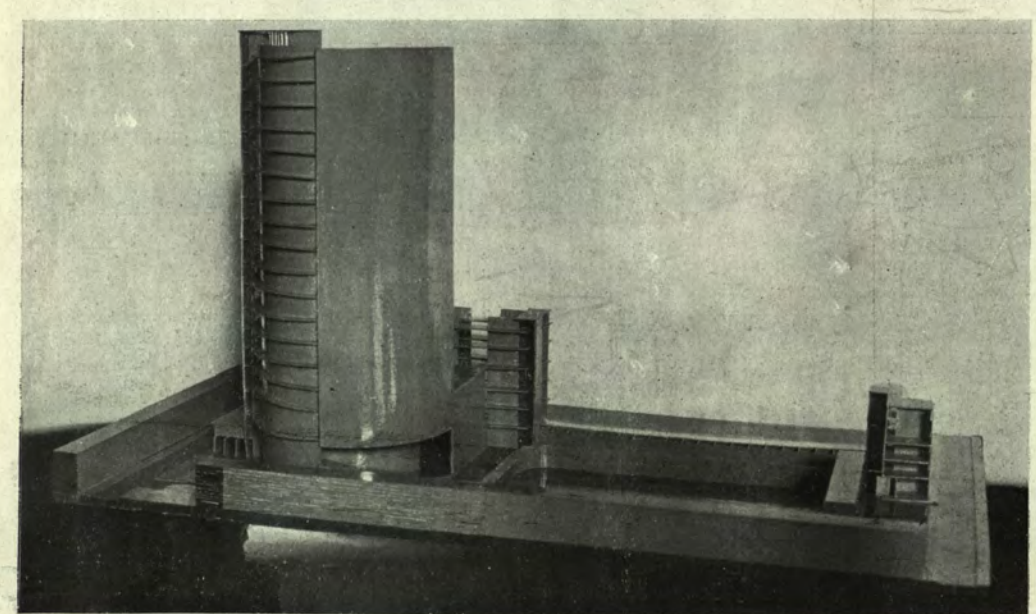



DEFORMACJA SKRZYPIEC W KUBIŹMIE

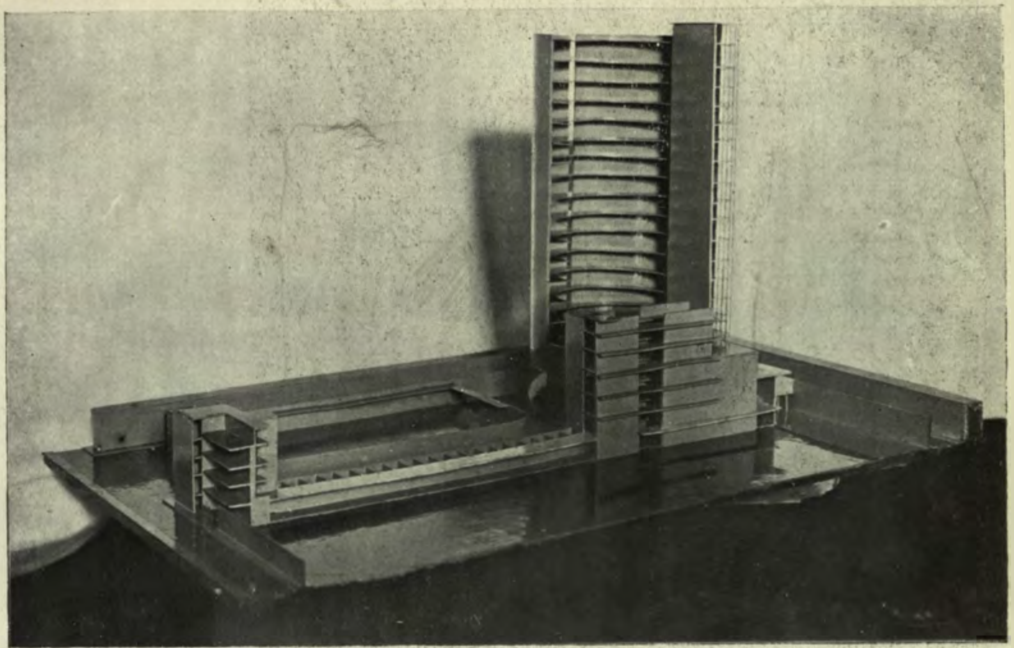


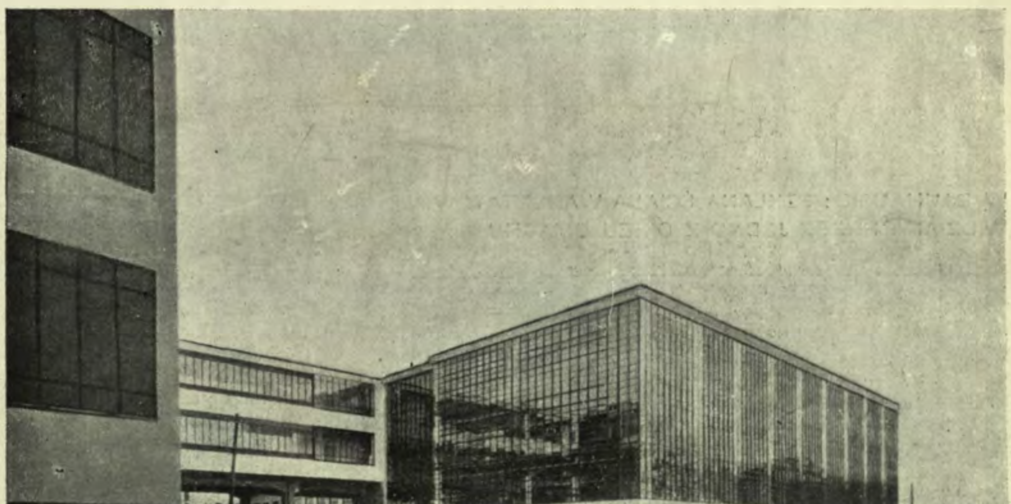
KREMATORJUM Z MAUZOLEUM
(WIEŻA)
JÓZEF SZANAJCA



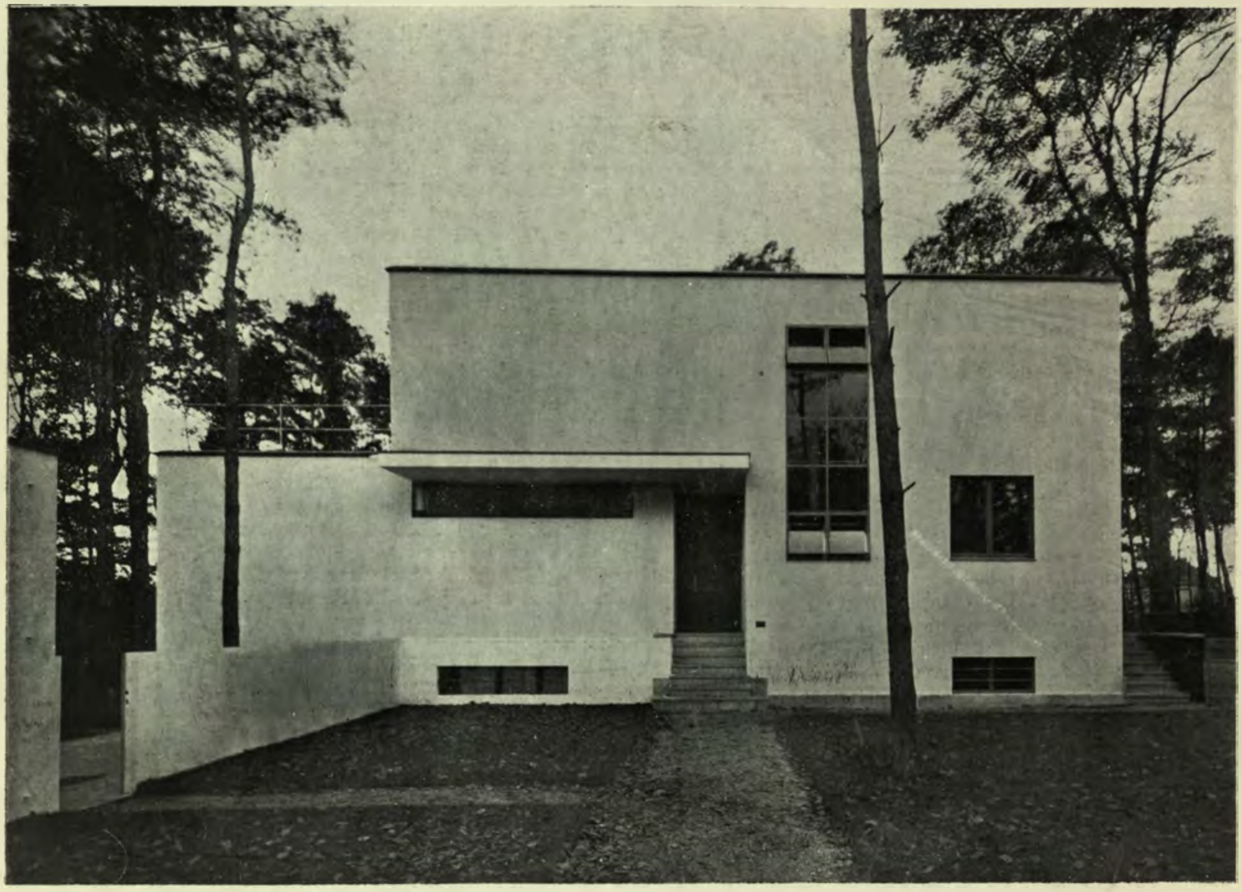
KREMATORJUM
Z MAUZOLEUM
J. SZANAJCA

KREMATORJUM
Z MAUZULEUM
J. SZANAJCA





BAUHAUS
W. GROPIUS



JEDEN Z DOMÓW PROFESORSKICH W DESSAU
WALTER GROPIUS

WYRÓB BAUHAUSU : KRZESŁO
MARCEL BREUER

W BAUHAUSIE: SZKLANA ŚCIANA WARSZTATÓW
WIDZIANA PRZEZ JEDNO Z OKIEN GMACHU





ODPOWIEDŹ:

Nasza aktualność nie jest aktualnością dnia miesiąca czy roku. Nasza aktualność jest aktualnością epoki.

PROCHY SŁOWACKIEGO

spoczną w krypcie Katedry Wawelskiej. Triumf największego poety polskiego jest świadectwem potęgi poezji. Przedstawiciele kościoła katolickiego ustąpili przed najwymowniejszym swym wrogiem, bo na dziele swem stanął on tak wysoko, że wznosząc oczy ku niemu, wznosi się je równocześnie ku niebu.

JULJUSZ KADEN-BANDROWSKI: „W CIENIU ZAPOMNIANEJ OLSZYNY"

Juljusz Kaden-Bandrowski śmiałem nowatorstwem stylu wzniecał podziw. Wyrósłszy z Młodej Polski, on jeden przełamał jej zaczarowane koło i, stworzywszy warsztat nowych form stylu, wyprzedził w dziedzinie metafory kilka środków, podjętych później i przetworzonych przez nową poezję.

Najcenniejszym motorem twórczości Kadena jest **pasja formy**. Poprzez wszelakie koncepcje moralne, poprzez doraźną nieraz dydaktykę społeczną, ta wola pisarza przedziera się ku czystej twórczości i ona to czyni, że proza jednego tylko Kadena, swoją zmasowaną obrazowością i **ostrowidztwem przenośni**, opartemi na Verhaerenowskich sposobach poetyckich, wkracza w istotną **prozę poetycką**. Temperament pisarza wyłamuje się jednakże z klamer stylu i szuka szczelin ujścia: Kaden rozsuwa składnię do najluźniejszej rozciągliwości poszczególnych fraz i całych zdań. Ryzykanctwo popycha go do uprawnienia **autonomji** każdej frazy zdaniowej. Stąd: obfitość zestawień asyndetycznych, zdań urwanych, raptownych konkluzyj, oddzielonych od toku myśli jedynie pauzą. Właściwość ta pozostaje w związku z inną cechą stylu Kadena: ze **zmysłowością słowa**.

Zmysłowość słowa wiąże Kadena Bandrowskiego z młodopolską przeszłością. Młoda Polska podłożyła pod harmonijny styl sienkiewiczowski dynamit **eksplozywności słowa**. Cześć dla hałasu emocjonalnego wyrazu, a lekceważenie jego zawartości pojęciowej; wysiłek zmierzający do **natychmiastowej ekspresji** wyraziły się we wzbogaceniu słownika literackiego. Modernizm przetoczył się po języku polskim kłębowiskiem słów zapomnianych lub niesłyszanych: ożywił archaizmy; wzniecił kurzawę neologizmów; naładował język literacki różnoraką gwarą. Ale bogacąc zasób języka, zaniedbał jego formę. Płynność otwartych zdań Sienkiewicza ustąpiła **blokom słownym, tamującym prąd myśli**. Tradycja Młodej Polski ciąży dotychczas na stylu prozy i poezji. Nie przerwał jej bynajmniej bełkot ekspresjonistów ze „Zdroju". To ona, Młoda Polska, wysiedziała teorję, że słowo jest jak ptak świergocący i dotykalny. Naiwna wiara, że jednem słowem, niezależnie od jego związku ze zdaniem, utrafić można widzenie, porusza dotąd serca wielu poetów. Niestety, **żaden rzeczownik nie jest twardy, ani mięsisty, żaden czasownik nie pachnie ani nie szeleści**, a ów kadenowy „krzak", najbardziej nawet w ustach „rozkrzaczony", nie narzuca czucia krzaka. Związek zmysłowy wyrazu z wezwanym przez niego przedmiotem zostanie zawsze subjektywnem urojeniem. Dopiero **wiązanie** słów chwyta przedmiot.

Usiłowania wspólne wszystkim niemal pomłodopolskim pisarzom, skupione najdosadniej w Kadenie, zmierzają we wręcz przeciwnym kierunku. Wiodą one do **nadmiaru opisowości**, kosztem wiązań pojęciowych. (Ciekawym okazem zmysłowego pojmowania słowa jest zdarzające się niekiedy **odkształcenie pojęciowe wyrazu**: wyraz, ze względu na budzące rzekomo swym dźwiękiem analogje wrażeniowe, zmienia w warsztacie Kadena swoje znaczenie). Obok zmysłowego stosunku do słowa znajdujemy u Kadena biegunowe przeciwieństwo: częste posługiwanie się **abstraktami** (Miłość, Mądrość). Jest to już nie tyle sprawa języka, ile kadenowej psychologji. Używa on gotowych terminów psychologicznych, zamiast zjawiska psychiczne badać i wyrażać.

Bo też Kaden bynajmniej nie jest mistrzem w studjum i wyrazie życia duchowego swoich bohaterów. Ludzie Kadena, cieliści, doskonale zobrazowani fizycznie, żyją poprzez **opis gestu i ruchu fizycznego**. Nikt tak przenikliwie nie podpatrzy marszczących się brwi, u nikogo bohater tak nie chrząknie, jak u Bandrowskiego. Ten świetny prozator jest obdarzony tak wyostrzoną spostrzegawczością, że jego obrazy włamują się w pamięć ramami przenośni niezwykle trafnych. **W trafności widzeń** poetyckich błyszczy wielkość Kadena i jego bliskość intencjom Nowej Poezji.

Wynalazczość Bandrowskiego wzbudziła u leniwych krytyków zrozumiałe reakcje. Wszystko, co w beletrystyce wymaga wysiłku współtwórczego, nie może liczyć w naszej krytyce na uznanie. Dlatego najpopularniejszem hasłem grasującem zaraźliwie u nas jest postulat „prostoty". I Kaden pokłonił się przed tym przesądem. W dwu książkach z cyklu: „Miasto mojej matki", styl swój, z natury metaforycznej **pośredni**, nagiął do treści lirycznej, **bezpośrednio** apelującej do wzruszenia czytelnika. W pierwszym tomie, dzięki ciągle obecnej myśli o formie, zdołał stworzyć wstrzemięźliwy uczuciowo, ekspresyjny tok opowieści lirycznej. Od niebezpieczeństwa sentymentalizmu uchroniła go **gorąca postawa artysty**, która pozwoliła mu być **chłodnym** w stosunku do **liryczności** wspomnień. „W cieniu zapomnianej olszyny" Kaden-Bandrowski, zapewne pod wpływem ośmielających głosów krytyki, pozwolił się ponieść falom sentymentalizmu, robionego forsownie. Zmiana postawy artystycznej odbiła się przejrzyście w stylu. Obawa przed pośredniością i chęć „prostoty" skłoniła Bandrowskiego do zahamowania warsztatu stylotwórczego; Kaden zbliżył się do języka „mówionego". Skwapliwość, z jaką zapisuje w cudzysłowach ten język, **odsunęła** go od innego zadania: **budowy** wyobrażeń.

Ostatnia faza twórczości Kadena-Bandrowskiego odsłania poważne niebezpieczeństwo. Rezygnacja z formy na rzecz rzekomo głębokich, „odwiecznie mądrych" spraw byłaby zejściem na ścieżki przysłowiowych morałów. Należy mieć nadzieję, że, wbrew radości chwalących go krytyków, Kaden-Bandrowski zatrzymał się „W cieniu zapomnianej olszyny" jedynie **dla wypoczynku**.

JULJAN PRZYBOŚ

JULJUSZ KADEN-BANDROWSKI: „EUROPA ZBIERA SIANO"

Tytuł ostatniej książki Kadena-Bandrowskiego nie jest przypadkowem tylko powtórzeniem nazwy jednego z zawartych w niej opowiadań. Usprawiedliwia on feljetonową przygodność wrażeń z podróży po Europie zachodniej, ale ma zapewne jeszcze inny zamiar: zapowiada kierunek obserwacji autora.

Kaden, po książkach poświęconych dzieciom, zwraca się do **tematów „małych"**. Europa ujrzana jego drobiazgowemi oczyma „zbiera siano" spraw drobnych, a przecież w tej swojej znikomości — „wiecznych", „ważnych-najważniejszych". „Obłęd szczegółów" wiedzie pióro autora po licznych stronicach opisowości dokładnej, skrzętnej, zaciekłej, zrodzonej z **żądzy akuratności**. Stronice te skupiają niemal w zupełności wartość ćwiczeń stylistycznych „Europy". Narracyjność zwiera Kaden ramionami ścisłych obrazów poetyckich; w zdania o rytmie zwikłanym wprawia złoto świetnych metafor. One to kratkują statystyczną mnogość szczegółów opisu, czyniąc z niego **twór poezji**.

Pragnienie podniesienia tematów „małych" do rangi powieściowej spełniło się nie tylko w drobiazgowej akuratności opisów; jego ujemnym wynikiem jest **dowolność obserwacji** pisarza: nieusprawiedliwione koniecznością stopniowania — wnoszenie w opis **bylejakiego szczegółu**. Chęć równouprawnienia „małości", znosząc hierarchję opisywanych rzeczy, prowadzi do owego „wora radości nieskończonej" pisarza, w którą można ładować bez dna: „koron, pereł, znaków, ptaków, okrętów, wynalazków, chmur, deszczów, gradów, płaczów, piorunów i nauki i geometrji i wszelakiego manewru"... Jest to nieprzebranie wiele w regestrze, ale mało

w noweli. Naładowanie opisu wielką liczbą najdowolniej zestawionych rzeczy — nie utrwala tych rzeczy w wyobraźni czytelnika: wysypują się z niej jak z wora bez dna.

Z dążności do utożsamienia różnorodnych przedmiotów opisu wiedzie się inna właściwość stylu Kadena: **groteskowość** i **zacięcie satyryczne**. Zestawienie sprzecznych emocjonalnie wyobrażeń daje jego prozie wigor groteskowego humoru. Kaden przejmuje odruchy powiedzeniowe niby gwary jarmarcznej, chlaśnięcia dowcipu „morowca" z koszar. Chwyta na swój warsztat takie powiedzenia, i ze szkodą dla artystycznej obróbki cytuje je, ile może: ... „A igły?! A wyroby?! A migdały?! A zboże?!"... Artystycznie — nic takie zwroty nie organizują, a rzekoma ich emocjonalność, emocjonalność „życia" — jest upraszczaniem rzemiosła aż do prymitywizowania.

Zniwelowanie wartości rzeczy wiąże się u Kadena z refleksyjnością. **Refleksyjność** tę można by określić jako **panteizm doczesności**, uniwersalne **wyrównanie** wszelakich **wartości i problemów**. Człowiek jest równie ważny jak guzik i pętelka, najważniejsze zagadnienia myśli europejskiej szeleszczą w sianie, grabionem przez siwą kobietę. Jest to najsłabsza strona twórczości Kadena. Odciąga ona pisarza od obowiązku odkrywczości w dziedzinie spraw ducha i **upraszcza** mechanicznie **psychologję** postaci. Ona to również jest winowajczynią „obłędu szczegółów", który tłocząc się w opowiadaniu, zagarnia jego wrażenie za jednym razem, mażąc je na odległość.

W pokrewieństwie z refleksyjnością stoi liryzm Kadena; oba rodzą się właśnie z potępionej **„laksy" Żeromskiego**. A jednak liryzm ten, jakimś nieprawdopodobnym wypadkiem kontrastu, łączy Kaden uporczywie ze swojem „srogiem" spojrzeniem epika. I im bardziej poddaje się naiwnemu urokowi „prostoty", tem częściej daje upust sentymentalizmowi, którym tak popsuł prozę polską Żeromski. W opowiadaniach „Europy" liryczność ta szczególniej razi; przyczepiona zwyczajnie końcowym zawijasem do przedmiotowej całości, czyni wrażenie nierzetelności artystycznej. W utworach zaś w których jest inspiratorką pomysłu (n. p. „Nad Renem jest pięknie") rozlewa się nijaką szarzyzną. Liryczność, „wieczne", „mądre" spojrzenie na sprawy świata tego wydaje najsłabsze utwory Kadena. Gdyby je przełożyć na język obcy, gdyby znikły ich językowe wartości, zniknęłoby ich piękno. **Język Kadena** jest jego trwałą chwałą.

JULJAN PRZYBOŚ.

ANATOL STERN: „BIEG DO BIEGUNA"

Poezje Sterna, zawarte w tej książce przesłania wstęp prozą, w którym autor poddaje czytelnikowi pomysł, zasłaniający tom końcowem osiągnięciem: **Amen.**

Ten wstęp i to zakończenie streszczają główną zawartość poezyj. Stern ze świadomością odrzuca czystą twórczość poetycką, zapowiadając sztukę dostępną użytkowi ogółu. Z założenia propagatorstwa społecznego wiąże zawarte w „Biegu do Bieguna" utwory w drabinę koncepcji polityczno-religijnej. Koncepcja to zastraszająco prosta: Stern wyobraził sobie we współczesnej kulturze dwie zwalczające się idee: marksizm i chrystjanizm, i proponuje zespolenie w jedno tych dwu sprzecznych systemów. Oto Amen poezji Sterna.

Sztuczność rzekomo osiągniętej syntezy ideologicznej zaszkodziła Sternowi w rozwinięciu tego środka poetyckiego, którym dawniej skutecznie pobudzał czytelnika. Środkiem tym była zdolność blasfemicznego łączenia trywialności ze świętością. Być może, że w tej skłonności należy szukać samej genezy dziwacznej ideologji chrystjaniczno-materjalistycznej. Ale pragnienie uprawdopodobnienia „Bieguna" religijności powstrzymało Sterna w „Biegu" od konsekwentnej kuplerki tych dwu skłóconych elementów i ono to odetchnęło pacierzowem zakończeniem.

W utworach, w których Stern nie propaguje ani marksizmu ani chrystjanizmu, można zauważyć usiłowania poetyckie. Poeta opiera się w nich na metodzie jesieninowskiej („Mitologja"), lub też na peiperyźmie („Kazimierz"). Nad wierszami temi ciąży jednak połowiczność opracowania, zawiniona ambicją ilości. Zasadniczym błędem wierszy Sterna jest rezygnacja z jakości na rzecz ilości. Chęć trafienia do przekonania wszystkich wyraziła się nie tylko w dwulicowej „syntezie" uchrześcijanionego marksizmu; Stern chce równie łatwo zdobyć upodobania estetyczne czytelników. Rezygnując z wysiłku poetyckiego, przeznaczonego zawsze tylko dla wybranych, usiłuje ocalić pozory poezji wielomówstwem. Wiele jego wierszy (Drogą wysokiego zwycięstwa, Bieg do bieguna) sprawia wrażenie umyślnie wydłużanych artykułów publicystycznych, w których mnogość strof, oraz hekatomba imion od Kriszny do Chrystusa ma okrywać pustkę poetycką. Szerokość publicystycznych wierszy rozpycha tom, ale do kartek wypełnionych prozaicznym wstępem nie dolicza wartościowych stronic.

„Bieg do Bieguna" jest oznaką sugestji społecznikowskiej w poezji. Podczas gdy ja odbiegłem od intencji niektórych poematów z „Oburącz", w których chciałem pogodzić utylitaryzm społeczny z postulatami artystycznemi, Stern w okresie pewnego wyczerpywania się poetyckiego, rzuca się w ramiona idei propagatorstwa społecznego. Tłumne najście pomysłów „syntetyczno-kulturalnych" osamotniło jego poezję: poeta opuszcza ją, skuszony dużością agitatorstwa. A jednak: czy uczynił to ze świadomością ofiary? Wiersze, które wskazuje jako etapy dojścia, etapami temi nie są. „Droga wysokiego zwycięstwa" nie zawiera idelogji pracy, ani „Europa" nie zwycięża tragizmu pracy. Czy więc naprawdę rezygnacja z czystej twórczości poetyckiej jest u Sterna wynikiem zwrotu ideowego, czy też wyraża ona rezygnację?

JULJAN PRZYBOŚ

MARJA PAWLIKOWSKA: „POCAŁUNKI"

Rzadkie w dzisiejszej poezji polskiej zjawisko: utwory które otacza idea poetycka. W budowie, w rozmiarach, w wyrazie jeden zamiar.

Wykonanie przeważnie świetne. Miejscami wpływy najnowszej poezji („Na balkonie"). Treściwość. Umiejętność przygotowywania ostatniej kropki. Nawet pointy, robione na starem kopycie, otrzymują młodość.

Ruch. O, nie ten który wygardlają krzykacze. Ruch myśli. W utworach czterowierszowych dzieje się tu więcej niż w sążnistych wierszyskach wielbionych u nas słowolejów. Myśl porusza się z szybkością piłki, która błyskawicznemi odbiciami obiegałaby ściany świata. Strofy kończą się ruchami najszybszej żonglerki poetyckiej.

Trudno wybaczyć „tęsknotę". Nie usprawiedliwi tego żadna demonstracyjność. Poeta tej miary co Pawlikowska... Najlepszy poeta jakiego posiada dzisiaj Polska poza swymi najnowszymi poetami... Nieprawda, to nie tęsknota. To co innego. Pawlikowska zbyt dobrze wyraziła swe uczucia, abyśmy mogl ich nie rozpoznać. Pocóż nazwaniem zwężać je, zniekształcać i odbarwiać.

Czy chcę ją pozbawić cech powszechności? Nie. Wiem że przez Pawlikowską przemawia gatunek, ów „zawiedziony, nieśmiertelny gatunek".

T. P.

BUT I PIĘTA IRZYKOWSKIEGO

Odpowiedź, dana Grubińskiemu przez Irzykowskiego, w sprawie buciego konkursu (Wiad. Lit. nr. 18), prężąca się kapitalnymi ruchami myśli i parująca gorącem wewnętrznem o ileż prawdziwszem od „żaru" tych którzy gorącymi przymiotnikami maskują swe zimno, utrzymana jest na nieszukanych u nas dzisiaj wyżynach uczciwości polemicznej.

Lecz jest i achillesowa pięta.

W t y m bucie i obok tego buta.

W obronie konkursu nie widać u Irzykowskiego zainteresowań artystycznych, z których przecie konkurs literacki głównie wyrastać powinien. Patrzy on na sprawę jako psycholog i odnosi się do niej, jakgdyby do ankiety statystycznej. Interesuje go pytanie, który z trzech zadanych tematów skupi dokoła siebie największą ilość konkurentów, a utwory osnute dokoła jednego tematu, cieszą go jako wymarzony materjał naukowo-porównawczy. Miałby jednak konkurs swą ciekawą stronę a r t y s t y c z n ą, gdyby u jego punktu wyjścia czuwało pytanie, czy konkurs na z a d a n y temat daje lepsze czy gorsze wyniki artystyczne niż konkurs ze s w o-

bodnym tematem. Dla nas, którzy pierwsi wystąpiliśmy przeciwko hasłu bezpośredniości tworzenia, konkurs, narzucający temat, a więc ograniczający częściowo bezpośredniość autorską, osiągnąłby swój cel całkowicie, gdyby zawierał w sobie ową kwestję wyniku artystycznego. Jak ją wcielić w warunki konkursowe, to byłoby już rzeczą organizatorów konkursu. Obok tematów zadanych należało znaleźć miejsce dla swobody tematowej.

Druga pięta leży poza butem. W ustępie o komplikacji, powiada Irzykowski: „Wciąż się u nas mówi o irracjonaliźmie i przeciwstawia się go logice — ja chcę godzić jedno z drugiem". Godzić? Dobrze, ale jak? Godzenie irracjonalizmu z logiką musi tak długo pozostać gołosłownem łączeniem przeciwieństw, jednem z tych które uskutecznia się u nas trzema słowami, jak długo nie pojawi się sam proces łączenia, jak długo wrastanie przeciwieństwa w przeciwieństwo nie zostanie przedstawione. Powierzchowność, z jaką traktuje się u nas sprawy artystyczne, odbija się na Irzykowskim. Podobnie jak tylu naszych blagierów, zadowala się on powiedzeniem, za którem nic nie umieścił. Przesadza, kto stwierdza że u nas mówi się o irracjonaliźmie; u nas wymienia się tylko irracjonalizm, a roli jego w dziele sztuki nie określił dotąd nikt, najmniej zaś ci, którzy słowem tem posługują się najczęściej.

PROFESOR SINKO

w liście nadesłanym naszej redakcji, prosi o umieszczenie odpowiedzi na notatkę opublikowaną w poprzednim zeszycie „Zwrotnicy". Prof. Sinko pisze:

„Z czterech zarejestrowanych ataków przedostatni jest zmyślony, a trzy inne fałszywie ocenione. P. Józef Birkenmajer bowiem nigdy nigdzie nie „kwestjonował wartości naukowej" mej pracy o Helleniźmie Słowackiego, której tak pierwsze, jak i drugie wydanie (z r. 1925) spotkało się z samemi korzystnemi ocenami. Z zarzutów p. Dürra, podniesionych przeciw trzem tomom wydania „Dzieł" Wyspiańskiego, konkretny był tylko jeden, dotyczący nieuwzględnienia rękopisu „Batorego pod Pskowem". Rękopis ten przepisał był niegdyś dla W. Feldmana Dr. A. Chmiel, a gdy go nie znalazł w spuściźnie po Feldmanie, nie wiedząc, gdzie się podział, oparł się na tekście Feldmanowskim, wydanym z jego kopji, przyczem parę drobiazgów ja dywinacyjnie poprawiłem. Odnalezienie rękopisu przez p. Dürra przysporzy trzy odmianki tekstu w uzupełnieniach, ale nie wystarcza na „dowód niesumienności jako wydawcy" Dra Chmiela, a tem mniej T. Sinki. P. Czachowski, biorąc na serjo humor feljetoniku o Giewonckich pomysłach p. Staśki „ujawnił bezkrytycyzm", ale tylko swój. Na ataki p. Dürra i Czachowskiego zareagowałem po ich ogłoszeniu, a ataku ze strony p. J. Birkenmajera wcale nie było.

Zostaje więc jeszcze wskazanie „Myśli Narodowej" na plagjat, dokonany na książce Jampolskiego o Żeromskim. Idzie tu o dziennikarski artykuł, ogłoszony nazajutrz po śmierci Żeromskiego. Streszczając w nim między innemi niektóre młodzieńcze utwory Żeromskiego, których w danej chwili nie miałem pod ręką, posłużyłem się streszczeniami p. Jampolskiego, które tylko przestylizowałem. Ponieważ tu nie szło o jakieś odkrycie czy sądy, tylko o kilkuwierszowe streszczenie, użyte w popularnym artykule pośmiertnym, nie zacytowałem pracy p. Jampolskiego, bo w dorywczym artykule dziennikarskim na cytaty miejsca niema. Takie dorywcze artykuły opiera się zwykle na rozmaitych Encyklopedjach, Historjach literatury i t. p. Nie idzie w nich o badania naukowe, tylko o doraźną informację czytelnika. Podpadają one więc pod kategorję artykułów dziennikowych, a przy tych „badania źródłowe" nie mają zastosowania, i o ile ktoś nie przedrukuje czyjegoś artykułu całego z własnym podpisem, o plagjacie niema mowy. Jeżeli autor notatki w „Zwrotnicy" zajmuje się także dziennikarstwem, to o tem wszystkim musi wiedzieć, a jeżeli wie i pomimo tego tak zredagował swą notatkę, to chyba z rozmysłem „celował" w moje dobre imię, a takie „celowania" mają już swoją kwalifikację etyczną".

Zamiast powracać do spraw poruszonych w powyższym liście, wolimy powiedzieć to:

Ponieważ tyle zręcznych świństw dzieje się dzisiaj w polskiej literaturze, że przewinienia Sinki wydają się wobec nich grzeszkami lewej ręki, nie zmierzaliśmy — w przeciwieństwie do jego stałych i okazyjnych wrogów — do zgruchotania jego imienia, lecz notatką, utrzymaną w proporcjach win winowajcy, pragnęliśmy jedynie przywieść go do przytomności. Bo jeśli kto, to on właśnie, profesor Sinko, mógłby odegrać w dziennikarstwie krakowskiem rolę bardzo pożytecznego pracownika literackiego, gdyby jakiś niewyjaśniony zawrót głowy nie sprowadził go na drogi, na których pozostawia się za sobą dużo kurzu, lecz na których nie pozostawia się po sobie śladów. Marzenia o rekordach ilościowych i ambicja wszędobylstwa uniemożliwiały temu pisarzowi gruntowniejsze zapoznawanie się z omawianemi przezeń sprawami, toteż jego niezwykła pracowitość nie różniła się w wynikach od najbardziej zatwardziałego lenistwa dziennikarskiego. Streszczać źle pięć książek na tydzień i oceniać je niewybrednie, to potrafi byle jaki gazeciarz; ujmować zjawiska literackie w ich wewnętrznym związku, odsłaniać źródła ich istnienia i linję ich biegu — to mogło być zadaniem uczonego na łamach popularnego dziennika. Występujemy więc przeciwko panu S. K. z myślą o imieniu Tadeusza Sinki.

STOSUNEK DO ZAGRANICY

W Polsce, w której zasiedziała myśl o izolacji wiodącej rzekomo do samorodności kulturalnej jąka się dotychczas w literaturze, otwarcie literatury dla myśli europejskiej jest prawem sumienia intellektualnego. Walka z cietrzewiami rodzimości może nigdy nie była tak aktualną, jak teraz.

Ale formy współżycia z myślą zagraniczną muszą być zastosowane do potrzeb myśli krajowej. Nasze własne idee powinny opanowywać idee pochodzące z zagranicy. Nie wystarczy anonsować każdą nowość zagraniczną, trzeba ją konfrontować z potrzebami polskiemi; jeśli im nie odpowiada, trzeba ją potępić i odrzucić, a jeśli może być dopływem, należy zbadać, jakich przekształceń i jakich rozwinięć domaga się swoisty klimat kulturalny.

Nasze pisma literackie postępują inaczej. Rozwarłszy raz swoje piwnice nowinkarstwu z zagranicy, napychają je worami tylu nieprzesiewanych faktów, hałasem tylu nieocenianych wiadomości, że ściera się z nich znaczenie i wszelki sens. Niebadane, niekontrolowane w swych istotnych pokładach, przewalają się one bezpłodnie pod nożycami reporterów. Jesteśmy świadkami kurjerkowego zaśmiecania uszu czytelników odpadkami zagranicy: nieliczne nasze pisma literackie, zamiast ujmować twórczość polską, chaotyzują polskiego czytelnika wiadomostkami i anegdotkami z obczyzny.

Bezmyślność kronikarstwa zagranicznego zaczyna odbijać się szkodliwie nawet na tygodniku tak indywidualnie prowadzonym, jak „Głos Prawdy Literacki". Wprawdzie redaktor uskarża się w odpowiedziach na szczupłość miejsca, nie pozwalającą na prace oryginalne o szerszych ramach drukarskich, jednakże z wielką skrzętnością stara się o wiadomości z zagranicy. Ale tutaj kronikarze zawodzą. Te martwe kroniki zagraniczne swojskich układaczy są niepowetowaną stratą miejsca.

Tylko dla płytkiej i leniwej gawiedzi czytelniczej są te wycinki z zagranicy, które wypełniają niemal w zupełności szpalty „Wiadomości Literackich", przemieniając to pismo w almanach nazwisk. Jakże ubogo przedstawia się to pismo w porównaniu z analogicznemi pismami zagranicy. Zagranica świadczy przedewszystkiem o sobie: u nas świadczy się o zagranicy przedewszystkiem. „Nouvelles Litteraires" bardzo ostrożnie interesują się tem, co dzieje się poza Francją. „Die Literarische Welt" poświęca kronice zagranicznej od $^1/_4$—1 strony. Polskie „Wiadomości Literackie" 1 stronę obracają na kronikę — literatury polskiej. Zaniedbując najpilniejsze obowiązki rejestrowania faktów literackich krajowych, rozdymając nikłe sprawy literackie do rozmiarów reklamiarskich, kręcąc się w kółku kilku forytowanych nazwisk, a przemilczając nowe prądy ideowe i dzieła o nowej twórczej potencji tygodnik ten musi zbudzić w czytelniku pytanie:

Czy
wogóle istnieje
literatura polska?

DROGI DO ZAGRANICY

1. Całość polskiej sztuki nie da się propagować zagranicą, bo wcale na to nie zasługuje*) i żadnymi środkami reklamy nie można wmówić cudzoziemcom, że jest inaczej niż jest. Jednakże nie jako przedmiot propagandy, lecz jako przedmiot informacji, polska sztuka, wzięta w całości, mogłaby obcych zainteresować, o ile znaleźliby się pisarze, którzy umieliby ją podać w postaci ciekawego zjawiska historyczno-kulturalnego. Niestety, jeśli chodzi o naszą sztukę powojenną, dla której najłatwiej byłoby zdobyć uwagę dzisiejszej zagranicy, to chyba tylko p. Grydzewski i jego wspólnicy w myślach i pieniądzach nie widzą, że prace wywozowe tak długo nie będą mogły spełnić swego zadania, jak długo praca przeznaczona do użytku wewnętrznego nie da uczciwych wyników. Sposób, w jaki „Pologne Littéraire“ informuje cudzoziemców o naszej literaturze, nie zdobędzie nam napewno ani ich uznania ani ich sympatji, i już będzie dobrze, jeśli miesięcznik ten zdoła uniknąć roli organu kompromitacji. Wydawanie „Pologne Littérraire“ jest pracą stanowczo przedwczesną, skoro jedyne pisma krajowe o rozciągliwych ramach, jak „Wiadomości Literackie“, i „Gazeta Literacka“, nie dają ani ścisłych analiz ani prawdziwych syntez, które mogłyby służyć jako materjał przygotowawczy do zgruntowania naszej współczesności literackiej. Jakże tu informować obcych, skoro swoi nie posiadają jeszcze jasnego obrazu idej.

2. Poszczególnym dziełom czy też poszczególnym artystom droga do zagranicy nie jest zamknięta. Zachodzą tu dwie możliwości. Jedna dotyczy sztuki przeznaczonej dla szerokiego ogółu. Zawsze znajdzie się u nas kilka dzieł mogących zainteresować publiczność zagraniczną, a więc posiadających walor rynkowy i z tej racji podlegających ogólnym prawom rynku. Ustanowienie zastępców w kilku ogniskach europejskich, zastępców którzy mieliby zapewniony udział w dochodach przekładów, a którzyby wybór dzieł, oferowanych wydawcom, uskuteczniali wyłącznie z punktu widzenia popytu, wyczerpywałby całkowicie stronę organizacyjną sprawy. Wobec faktu, że wydawcy wszystkich krajów poszukują książek zagranicznych, migocących nadzieją szerokiej poczytności, wystarcza tu całkowicie inicjatywa prywatna. Publiczne środki propagandowe są tu zbyteczne, bo wydawca w pogoni za własnym zyskiem popierać będzie książkę wszystkiemi metodami używanemi w jego kraju.

3. Jedynie w stosunku do dzieł o wybitnej wartości artystycznej, o odrębnych intencjach i środkach realizacji, propaganda ma rację bytu, bo dzieła takie początkowo mogą nie mieć powodzenia na szerokim rynku księgarskim, mogą natomiast zdobyć uznanie elity umysłowej. Jest to moment ważny, przyczem poza ważnością literacką, posiada on także ważność polityczną. Podobnie jak zagranicznej polityce państwowej chodzi o pozyskanie obcych mężów stanu i kierowniczych polityków, którzy swym wpływem mają oddziaływać potem na swe kraje czy stronnictwa, tak zagranicznej polityce artystycznej chodzić powinno przedewszystkiem o zdobycie najlepszych umysłów, bo one właśnie siłą swych dzieł, sugestją swych idej urabiają nastroje swych środowisk. W wyborze dzieł, przeznaczonych dla najlepszych, decydujące znaczenie miałaby nie rola jaką dzieło odgrywa w życiu Polski czy w jej sztuce, lecz jakość jego mierzona wymaganiami zagranicy. Przy miljonowych nawet funduszach propagandowych nie zdobędzie cudzoziemskiej chwały rodzimość uprawiana ochranianiem artystycznych wad.

---

*) W „Czasie“ (nr. 105) pisał Zbigniew Pronaszko: „Zapytać należy, czy istotnie sztuka u nas może już służyć jako środek propagandy na zewnątrz? Do tego bowiem potrzeba: 1) Aby sztuka danego społeczeństwa miała wysoki poziom — nie mniejszy jak państwa zachodnie (jeżeli tam ma się ją pokazywać), 2) aby miała, co najważniejsze, własne oblicze. Otóż, uważam, że na razie ogólny poziom sztuki naszej jest mniej niż średni. Mamy i mieliśmy zawsze kilku wysokiej miary artystów, ale oni nie tworzą ogólnego poziomu, — i nic dziwnego, sztuka nie powstaje w ciągu kilkunastu lat — tworzą ją wieki. A i oblicza swego niema, bo jest to warunkiem wypływającym z pierwszego: niema stylu, bez ogólnego wysokiego poziomu. W obecnych warunkach możemy więc myśleć jedynie o tem, aby umożliwić rozwój sztuce i zwrócić w tym kierunku wszelkie możliwe wysiłki. Przedewszystkiem należy pomyśleć o zainteresowaniu sztuką społeczeństwa — a więc propaganda — ale na razie w kraju — u siebie.

KAROL SZYMANOWSKI

otrzymał stanowisko dyrektora konserwatorjum w Warszawie. Obejmując urzędowanie, wygłosił mowę programową, w której (według miesięcznika „Muzyka“ nr. 3) powiedział m. in.:

„Musimy dążyć ku istotnej twórczości, ku stwarzaniu nowych form w sztuce, odpowiadających nowym formom życia. I dlatego w myśl powyższej zasady — dokładna znajomość i sprawiedliwa ocena muzyki dzisiejszej jest nieuniknioną dla prawdziwej kultury muzycznej. Otwarcie tu wypowiem zdanie, iż wszelkie nasze niedomagania w dziedzinie muzyki opierają się w znacznej mierze na niedocenianiu tego faktu, na romantycznem zapatrzeniu się we wspaniałe „wczoraj“ i niedocenianiu wysiłków, dążących ku „jutru“. Zdaniem mojem muzyka polska wówczas dopiero osiągnie całkowitą niezależność, najgłębszy swój wyraz, gdy w rzeczowych swych podstawach, w świadomości kulturalnej, zrówna się z poziomem Europy“.

Cieszymy się, że Szymanowski, jeden z niewielu prawdziwych artystów, jakich posiada dzisiaj Polska, oświadczeniem swojem stanął tak blizko idej głoszonych przez Zwrotnicę.

NOWA MUZYKA I NOWY TANIEC

wkraczają w Polskę coraz pewniej. Obserwować to można dobrze w Krakowie. Dyrektor biura koncertowego p. Bujański, nie lęka się już programów nowoczesnych, p. Wallek-Walewski poświęca cały (cały!) poranek symfoniczny najnowszym autorom zagranicznym, publiczność oklaskuje z entuzjazmem ekspresjonistycznokubistyczny balet Bodenwieserowski, a p. Jachimecki, który jeszcze kilka lat temu pisał z profesorską złośliwością o francuskiej „Szóstce“, znacznie zmienił ton. Oto jak przekonywująco działają artykuły... w pismach zagranicznych. Szkoda, że o najnowszej poezji polskiej nie mogą pisać cudzoziemcy.

MUZYKA ĆWIERĆTONOWA W CZECHOSŁOWACJI

Kompozytor czeski Alois Haba, uchodzący za najwybitniejszego pioniera muzyki ćwierćtonowej, pisze w nrze 3-im „Muzyki“:

„Już w dzieciństwie posiadałem absolutny słuch i odróżniałem z łatwością wszystkie interwały naszej temperowanej dwunastopółtonowej skali dźwiękowej. Rodzice moi bardzo często robili doświadczenia z mym słuchem i obok dźwięków i interwałów temperowanych kazali mi odgadywać takie, które wyłamywały się z temperowanej skali. Dźwięki nietemperowane identyfikowałem najczęściej z temi które w skali dwunasto-półtonowej następowały bezpośrednio po nich. Ale już bardzo wcześnie dręczyć mnie zaczęła wątpliwość, czy słusznie zapoznajemy w systemie naszym mnogość dźwięków i interwałów nie układających się w sztywne ramy skali temperowanej.

Muzyka ćwierćtonowa ma na celu zapełnienie luk, istniejących w tej skali. Dotychczasowe próby wydały już wyniki których niepodobna bagatelizować. Nad sprawą tą pracowali w Niemczech R. Stein, W. Möllendorf, J. Mager, we Włoszech — Baglioni, w Ameryce — Carillo. E. Bloch wprowadził interwale ćwierćtonowe przejściowo w swym kwintecie smyczkowym. Kompozytorzy rosyjscy — Wyszniegradzkij (zamieszkały w Paryżu) i Korsakow (w Petersburgu) wystąpili z szeregiem kompozycyj ćwierćtonowych.

Najważniejsze jednak wyniki w tej dziedzinie osiągnięte zostały w Pradze. W nakładzie „Universal Edition“ (Wiedeń) wydane zostały liczne kompozycje niżej podpisanego (dwa kwartety smyczkowe, fantazje na skrzypce solo, suita i fantazja na fortepian ćwierćtonowy i inn.). Pozatem ukazały się pierwsze dzieła teoretyczne niżej podpisanego, poświęcone muzyce ćwierćtonowej (ostatnio wydana została nakładem Kistner & Siegel w Lipsku obszerna nauka o harmonji).

Koncertowy fortepian ćwierćtonowy skonstruowany został w fabryce znanej firmy „August Förster“ (Lobau w Cze-

chosłowacji) w 1924 roku. Projekt klawiatury opracowany został przez niżej podpisanego, konstrukcja wewnętrzna — przez właściciela firmy Gerharda Förstera. Klawiatura tego instrumentu posiada trzy rejestry normalne, umieszczone jeden nad drugim w odległości jednego centymetra. Manuał pierwszy i trzeci obejmują normalną skalę temperowaną; manuał drugi, przesunięty cokolwiek na prawą stronę, zawiera skalę dźwiękową, podwyższoną o ćwierć tonu. Manuał ten łączy się ze specjalnym systemem strun, odpowiednio nastrojonych, który znajduje się w wewnętrznym mechaniźmie instrumentu ponad normalnym systemem rezonansowym. Ostatnio zbudowany został ulepszony model fortepianu ćwierćtonowego.

Pierwszy instrument tego typu nabyło Ministerstwo Oświaty Rzeczypospolitej Czechosłowackiej i ofiarowało go Konserwatorjum państwowemu w Pradze Czeskiej. Niebawem zaś powołano do życia, pod kierunkiem niżej podpisanego, specjalną klasę muzyki ćwierćtonowej, w której wykształcili się już w tym kierunku niektórzy wybitni muzycy jak np. Karol Hába, Miroslav Ponc, Rudolf Kubin i inni. Kompozycje ich wykonywane były obok dzieł niżej podpisanego również w wielu miastach niemieckich. Jako artysta-wykonawca tej muzyki na fortepianie ćwiertonowym, wsławił się znany kompozytor Erwin Schulhoff.

O wrażeniu, jakie wywiera muzyka ćwierćtonowa na laikach, trudno mi sądzić. Doświadczenia dotychczasowe wykazały, że nowe współbrzmienia bynajmniej nie wydają im się przykre. Jako muzyk, więcej mógłbym powiedzieć o wrażeniu, wywieranem przez muzykę ćwierćtonową na słuchaczach o słuchu kultywowanym i o pewnem przygotowaniu teoretycznem. Otóż większość współbrzmień określa ucho jako bezwzględnie przyjemne; niekiedy współbrzmienia uderzają swą niezwykłą barwą, niekiedy zaś — przyznać to należy bez ogródek — wydają się nawet zbyt jaskrawe a przeto męczące i przykre. Ostrość współbrzmień na instrumentach łagodzi w znacznym stopniu dźwięk głosu ludzkiego; dlaczego jest tak, nie umiałbym powiedzieć".

TEATR W KRAKOWIE

Na plantach krakowskich tyją majem kasztany, z pod Uniwersytetu jeszcze o 7-ej wieczorem widać kopiec Kościuszki i drogę ku niemu, terasy kawiarniane zgarniają nocą datki sąsiednich drzew. Rozpoczyna się sezon teatru zieleni. Najlepsze miesiące gmachów teatralnych minęły i wyrozumiały obserwator dopiero teraz sumuje ich wyniki.

W teatrze im. Słowackiego jest wśród aktorstwa dużo zapału i dużo talentu; więcej zapału, niżby to można było wnosić z wysokich gaż aktorskich, i więcej talentu, niżby to wolno było twierdzić po pochwałach krakowskiej krytyki teatralnej. A jednak z braku wartościowej idei kierowniczej rezultat artystyczny sezonu nie może być brany w rachubę. Bo nie wystarcza ambicja repertuarowa, trzeba mieć coś do powiedzenia. U kierowników największej sceny brak jakiejkolwiek myśli teatralnej, tak że nie tylko nie można tu mówić o jakiejś teatralnej koncepcji, ale nawet mowa o teatralnych koncepcjach wymagałaby długiego rachunku. Przytem to szabloniarstwo, ta niewola wobec wzorów z przed lat trzydziestu. Żadnej woli śmielszej, żadnej wyprawy po kruszce nieznane. Pod wpływem muzy Rutyny praca kierownicza zmieniła się w administratorstwo artystyczne, w którego trybach teatr im. Słowackiego zmienia się w miejski urząd opieki nad pluszowymi fotelami.

Nowakowski aktor jest najciekawszem zjawiskiem tej sceny. Naturalność, do której zmierza, lecz do której niedociera, stwarza zalety które radują i wady które interesują. Z niej to wynika ów powściągliwy stosunek do uczucia, tak bliski ideom Zwrotnicy, choć dla nas z innych przesłanek wynikający. Trzeba wielkiej szlachetności artystycznej, aby w Polsce, gdzie hałaśliwość uczucia uważana jest za miarę wszystkich cnót artystycznych, panować nad uczuciem i ukazywać z niego tylko to, co trzeba ukazać. Jednakże opanowanemu wyrażaniu stanów daleko jeszcze u Nowakowskiego do wyników doskonałych. Jego środki aktorskie jeszcze nie dopisują. Przeszkadza mu niewyrobienie głosu, sztywność ciała, niemota gestu. A przecież przeszkody te mógłby pracą usunąć, gdyby zdał sobie sprawę z tego, że naturalność, główny jego zamiar, tylko wtedy da się utrzymać jako postulat artystyczny, tylko wtedy pozwoli przekroczyć granice gadania, o ile poparta będzie badawczością, pilnem studjowaniem charakterów ludzkich. Wszedłszy na drogę tych badań, stanąwszy przed zadaniem aktorskiego wyrażania nowoujrzanych rysów, dojdzie może Nowakowski do przekonania, że „natura", chcąc ukazać się w sztuce z należytą jasnością, błaga „formę", aby przyjęła ją w swe „ramy".

W tym kierunku posuwa się aktor, działający daleko od placu św. Ducha, w lichym budynku przy zabłoconej uliczce, przed publicznością do której poziomu musiałby się znacznie zniżyć, gdyby stał wyżej od niej. Żydowski aktor Turkow nie osiągnął jeszcze wprawdzie tego stopnia wyrobienia, na którym kontury artysty utrwalają się w sposób nieodwołalny, jednak najlepsze momenty jego tegorocznej działalności wskazują na to, że wiedziony zdrowym instynktem artystycznym, zmierza w swej sztuce do gruntownego przetwarzania rzeczywistości w duchu praw teatru. Czyni to jako aktor i jako reżyser. Gdyby w pracy jego było więcej samodzielnych poszukiwań, gdyby swą małą ubogą scenkę przyjmował jako problem, który należy rozwiązać we własny sposób, mógłby polskich artystów swym teatrem zainteresować.

Na tle krakowskiego życia teatralnego wyglądu niezwykłości nabiera działalność Antoniego Piekarskiego. Prawda, że Piekarskiemu brak znawstwa literackiego. Prawda, że w wyborze sztuk kieruje się swemi osobistemi upodobaniami, które bynajmniej nie należą do upodobań wyższego rzędu. Jednak Piekarski obłąkanie kocha teatr. Jednak Piekarski ma wyobraźnię teatralną. Jednak Piekarski marzy o podróżach w nowe światy i nawet ma odwagę realizowania swych marzeń. Jego wystawienie „Ludzi" Hasenclevera należy zanotować jako najciekawszy fakt teatralny mijającego sezonu. Nam ludziom Zwrotnicy, śniącym o teatrze wyposażonym we wszystkie środki techniczne, jakich użycza i użyczać będzie nasza epoka, idea wyeliminowania rekwizytów teatralnych i zastąpienia dekoracyj ludźmi, musi wydać się ideą jedno-wieczorową. Nie widzimy w niej drogi w przyszłość. A jednak, radośnie zaskoczeni tem, co śmiały reżyser znalazł mimo błędności swej idei, serdecznym oklaskiem spłacamy mu znaleźne. Zasługują na to w pierwszym rzędzie świetne czyny, jakich dokonał w dziedzinie plastyki scenicznej. Zespołem aktorów teatru popularnego i ochotnikami ze Związku Strzeleckiego tworzył kompozycje form, którym brak było wprawdzie pogłębienia artystycznego, lecz które nowością swą i rozmaitością niespodziewanych obrazów utrzymywały widza w nieustającem zaciekawieniu i dawały mu niejedną rozkosz artystyczną. Operowanie tłem sceny było drugą niezwykłością plastyczną tego przedstawienia. Tylna ściana grała mową barw i świateł nieznaną dotąd w polskim teatrze, mową cichą a przejmującą, mową która nie da się opisać, której rodzaj można przybliżyć wyobraźni czytelnika chyba tylko informacją, że reżyser, walcząc z małymi rozmiarami sceny „Bagateli", użył muru sąsiedniego domu jako tylnej ściany. Barwa nałożona na materję wapienną, kąpana światłami reflektorów, kontrastowana ciemnemi postaciami ludzi, budziła w widzu kolejno wzruszenia, które miał budzić dramat, a których nie budził. Naczelna idea Piekarskiego poniosła tu porażkę. Jeden z najmocniejszych sukcesów przedstawienia pochodził z materji nieżywej, z muru który był bardzo kosztownym rekwizytem teatralnym, przypadkowo dostarczonym przez sąsiada.

Należałoby może zesumować sumy? Wyrozumiały obserwator woli powstrzymać się od tego.

MOŻE RZADKOSĆ TEATRU

A może jednak, a może jednak fakta nie wskazują jeszcze na agonję teatru? Może istnieje jeszcze sposób nietylko przywrócenia mu życia, lecz przywrócenia mu chwały? Może sposobem tym mogłoby być nadanie mu cechy rzadkości?

Gdyby światła gmachów teatralnych nie zapalały się co wieczór, gdyby trupy teatralne zjeżdżały do miast na występy których długość byłaby ściśle zastosowana do pojemności terenu, wówczas teatr stałby się rzadkością i rozporządzałby korzyściami każdej rzadkości. Teatr nie żebrałby wtedy o względy publiczności, lecz publiczność wyczekiwa-

łaby otwarcia teatru, by tłumnie wnieść weń marzenia niezaspokajane gdzieindziej. I nie znałaby rozczarowań, które dzisiaj są jej losem cowieczornym. Rzadkość teatru, połączona z szerokością jego zbytu, wzbogaciłaby środki finansowe przedsiębiorstw teatralnych, a przez to podniosłaby poziom artystyczny ich dzieł i ich siłę atrakcyjną.

Za rzadkością teatru przemawia nie tylko psychologja, przemawia za nią elementarne prawo gospodarcze, prawo popytu i podaży. Skoro teatry prosperują źle, gospodarczo wynika z tego, że jest ich za wiele. Byłoby ich mniej, gdyby nie czynnik subwencji. Oczywiście państwo i miasta mają obowiązki wobec sztuki i sytuacja, w której sztuka musi im pomoc materjalną wydzierać zza zaciśniętych zębów, prowadzi do rozsadnictwa niesprawiedliwości społecznej, Jednakże należałoby rozważyć, czy dotychczasowy kierunek subwencji nie jest wynikiem bezwładności przestarzałych przyzwyczajeń, które wobec nowych zjawisk życia okazują już tylko śmieszność swej bezsiły.

Rzedzenie teatrów powinnoby odbyć się według ściśle opracowanego planu, uwzględniającego możliwość organizacyj teatralnych ogólno-krajowych i dbającego o materjalny los aktorów.

Przez rzadkość do popytu, a przez popyt do wysokiej jakości! Lepiej mieć przez miesiąc lub dwa teatr dobry, niż zły teatr codziennie.

KINO

Rozbijmy analizę krytyczną na rubryki importu taśm. Produkcja niemiecka usycha. Widać to po ostatnich, rozpaczliwych podrygach „Ufy" w jej krakowskim bastjonie, kinie „Sztuka", jak „Świętoszek", „Faust" oraz „Metropolis". Ostatni film, arcydzieło techniki, cierpiące na dekoratywność i pustkę wzruszeniową, jest zaiste dowodem zmierzchu dzisiejszego kina. Autonomicznie wzięte, genjalne epizody pracy maszyn są niczem w porównaniu z beznadziejną utopijnością obrazu, podkreślaną teatralnością ujęcia. Dla ludzi dnia powszedniego film ten jest nowy i świeży jak święto, atoli dla ludzi kina jest on pustą, lśniącą kulą. „Metropolis" na krótką metę oślepia, na dłuższy dystans nie zostawia po sobie nic. Mści się brak problemu kinowego, brak szukania rzeczywistości ekranowej. Rekord głupoty pobiły niemieckie optyczne libretta, operetkowe z H. Liedtke, W. Fritsche O. Oswaldą, Lyą Marą i t. d. — plaga współczesnej produkcji europejskiej, znajdująca dobrze popłatny a kompromitujący nas azyl we wszystkich niemal kinach krakowskich. Jeszcze trzeci rodzaj produkcji filmowej niemieckiej, najbardziej charakterystyczny tj. ciężkie psychologiczne dramaty mieliśmy nieszczęście oglądać w kinie „Bagatela".

Twórczość francuska słabo reprezentowana, nie przyniosła nowych pozytywnych wartości, poza skupioną reżyserją w „Człowieku z autem" (kino „Badatela").

Ameryka w powodzi przeciętności filmowej przemyciła do nas galerję marnych obrazów o nieśmiertelnym tle rosyjskiem. Pominąwszy umiejętnie zmontowany i efektownie realistyczny film „Burłak z nad Wołgi" (reż. de Mille) (kino „Uciecha"), we wszystkich tych obrazach przeciętność i solidność techniczna usiłowała bezskutecznie łagodzić tępość akcji. Dziury nieprzekonywujące w taśmie łatali nieraz dobrzy aktorzy. Chłopcy od gazet i normalnie wysportowani młodzieńcy bojkotując sztywne obyczajowe dramaty chodzą do kina „Reduta" oglądać nieprawdopodobne przygody nowego Jacka Teksasa ekranu, Toma Mixa. Nieprzeciętny rozmach realizatorski Freda Niblo w „Ben Hurze" skupiał przez długi czas widzów około barwnego widowiska, po amerykańsku oszałamiającego i operującego mocnym a dyskretnym patetyzmem i wzruszeniem.

Polską twórczość filmową wprowadza z wszelkiemi konsekwencjami do Krakowa kino „Wanda". Wszystkie one budzą szlachetną ciekawość z wyjątkiem chyba tragicznej poznańskiej szmiry pt. „Uśmiechy życia". Już piękne zdjęcia plenerowe w „Trędowatej", filmie skądinąd trędowatym, dalej niezły reżyserski montaż „Czerwonego Błazna", obrazu skądinąd błahego, dowodziły drapania się naszej produkcji na wyższy poziom. Nadzieje te coprawda pogrzebał całkiem nieudany film „Orlę" czyli „Lunatyczka". Skokiem naprzód są dwa obrazy reż. L. Trystana „Kochanka Szamoty", ciekawa w ujęciu aktorskiem, a nienadająca się wogóle na ekran oraz „Bunt krwi i żelaza", chorujący na rozwlekłość i przekonywujący jednym tylko epizodem kolejowym. Techniczna strona tych obrazów stawia je na równej platformie dyskusyjnej z produkcjami zagranicznemi.

JALU KUREK

RADJO

W prelekcji p. t „Radjo a sztuka", wygłoszonej przez radjo krakowskie, powiedział Peiper:

„W sprawie pojednania człowieka z maszyną, wynalazek radja jest czynnikiem epokowego znaczenia. Można śmiało powiedzieć, że cywilizacja nasza byłaby bez radja niezupełna. Można iść dalej i powiedzieć, że sto lat schodzenia w tajemnice elektryczności zmierzało do radja jako do swego ludzkiego uświęcenia. Radjofon rozszerza słuchokrąg człowieka do rozmiarów kontynentalnych — nie ulega wątpliwości. Radjofon zespala wieś z miastem, kraj z krajem — nie ulega wątpliwości. Radjofon zmienia stosunek człowieka do świata — nie ulega wątpliwości. Lecz ponad temi zaletami góruje jedna: **dzięki radju w świecie maszyny znalazło się miejsce na świat samotności.**

Najistotniejszym czynnikiem samotności radjowej są słuchawki. Głośnik jest zdradą. Głośnik udaje tylko szczodrobliwość. To, co mówi dla trzech czy dla dziesięciu osób, jest czem innem, niż to co słuchawka mówi jednej osobie. Kiedyś, kiedy praca nad radjofonią doprowadzi do głośników, dających się skutecznie stosować na placach publicznych lub w salach odpowiednio urządzonych, otrzymamy nowy i cenny sposób słuchania zbiorowego. Lecz gdy człowiek będzie chciał być sam, służyć mu będzie słuchawka. Słuchawka przynosi intymne szepty. Słuchawka nie dopuszcza podsłuchania. Słuchawka wyklucza podział. Słuchawka wprowadza słuchacza w najbardziej osobisty stosunek do rzeczy słuchanej. Słuchawka czyni z radjoaparatu maszynę marzeń".

WYSTAWY SKLEOPWE

wywodzące się z konkurencji kupieckiej, są ciekawym objawem związku między ekonomją a estetyką. Środki działauia wystawy sklepowej powinny być zastosowane do życia współczesnej ulicy i do psychologji współczesnego przechodnia. Powinny posługiwać się nowościami techniki, powinny korzystać z nowych systemów układu brył, powinny być przejrzyste, powinny być zmienne. Inaczej: powinny być przeciwieństwem wystaw premjowanych na naszych konkursach.

POMYŁKI DRUKARSKIE

Zwrotnica nr. 11:

str. 247, artykuł „Wpływ radjofonu na muzykę" wiersz 8, jest: *warunki radjofoniczne* ma być: *warunki radjofoniczności*,
str. 248, wiersz 4, jest *dosięgły*, ma być *dosięgały*,
str. 248, artykuł „Malarstwo doby ostatniej", wiersz 19, jest *błędem ekspresjonistycznym*, ma być *błędem ekspresjonizmu*.

KLISZE

Wykonano w zakładzie graficznym „Z o r z a" w Krakowie.

ROBOTY DRUKARSKIE

Wykonano w Drukarni Związkowej w Krakowie, Mikołajska 13.

SKŁADANIE UKOŃCZONO 25-go maja 1927 r.